



A. lat. a. 526

227 a

A. lat. a. 227

Qc³ 1316!

<36628058450019

S

<36628058450019

Bayer. Staatsbibliothek

H O R A Z E N S
E P I S T E L

AN DIE
P I S S O N E N

MIT EINEM DURCHGEHENDEN
KOMMENTAR UND ANMERKUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

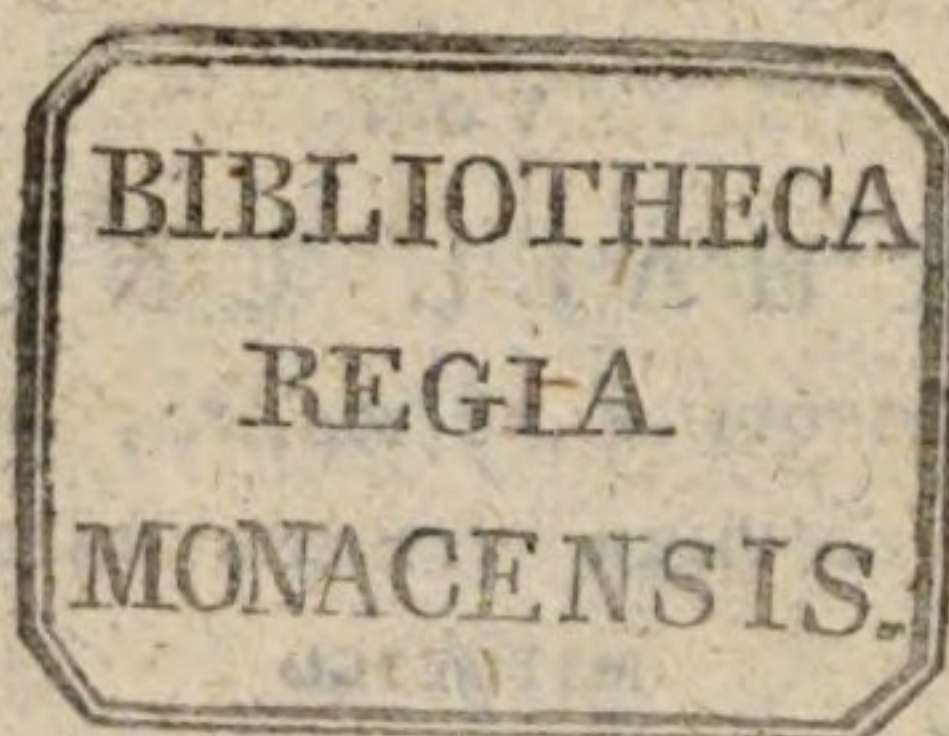
M I C H A E L E N G E L

PROFESSOR DER PHILOSOPHIE ZU MAINZ, DER KURMAINZISCHEN
AKADEMIE NÜTZLICHER WISSENSCHAFTEN ZU ERFURT
MITGLIED

M A I N Z

IN DER KURFÜRSTLICHEN PRIVILEGIERTEN
UNIVERSITAETSBUCHHANDLUNG

1 7 9 1



VORREDE.

Die Vorlesungen, welche ich einige Sommer nach einander über die Horazischen Episteln auf hiesiger Universität gehalten habe, gaben diesem kleinen Werke seine Entstehung. Ich widmete der Epistel an die Pisonen immer eine besondere Aufmerksamkeit, weil sie dem Ideenvorrathe meiner Zuhörer analoger,

VORREDE.

und zu meiner Absicht, ihrem Geschmacke die wahre Richtung zu geben, beförderlicher war, als die meisten andern. Ich las, was Andere darüber angemerkt hatten, verglich, wählte, und setzte meine eigenen Gedanken hinzu. Da ich diese Vorlesungen wegen Verlegung der ehemaligen philosophischen Vorbereitungs-klasse, für welche dieselben bestimmt waren, mit andern vertausche, so entschloß ich mich, was ich zu dieser Absicht aufgezeichnet hatte, drucken zu lassen, theils weil ich glaubte, daß es erwachsenen Jünglingen, welche den Horaz studiren wollen, überall nützlich seyn könnte, theils um einigen Beschnarchern, die nicht begreifen wollen, wie Vorlesungen über klassische Schriftsteller noch zur

Aka-

VORREDE.

Akademie geeigenschaftet seien, eine Idee von solchen Vorlesungen zu geben. Meine Hauptquellen sind, auſſer den Scholiaſten, Lambinus, * Sanadon, ** Batteux, *** Hurd, **** Wieland. ***** Ich habe ſie zuweilen

* *Dion. Lambini Monſtrollienſis Regii Profeſſor. in Q. Horatium Flaccum Commentarii, Francof. ad Moenum ex off. Wechel 1577.*

** *Les Poëſies d'Horace, traduites en François avec des remarques & des diſſertations critiques par le R. P. Sanadon de la Comp. de J. nouv. edit. à Paris 1756. 8. Vol.*

*** *Einleitung in die Sch. Wiſſenſchaften, mit Zuſätzen von Ramler, 4te Aufl. Leipz. 1774. im 3. Band. — Les quatre poëtiques d'Ariſtote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, à Paris 1771. 2. Tomes.*

**** *Q. Horatii Flacci Epistolae ad Pisones & ad Augustum with an english commentary and notes &c. &c. in two Volumes, 2. edit. London 1753. überſ. von Herrn Eſchenburg.*

***** *Horazens Briefe aus dem Lateiniſchen überſ. und mit hiſtoriſchen Einleitungen und andern nöthigen Erklärungen von C.M. Wieland, II. Theile, Deſſau 1782.*

VORREDE.

weilen mit ihren eigenen Worten reden lassen, oft abgekürzt, oder ihre Erklärungen in das Licht gesetzt, welches ihre Stelle im Ganzen erforderte. Der Text ist, ein paar Stellen abgerechnet, wo ich die gemeine Lesart vorzog, nach der Cuningamschen Ausgabe, Haag 1721, abgedruckt. Was sonst über Lesarten zu erinnern war, habe ich in die Anmerkungen zurückgeworfen, weil ich der in meinen Augen sehr wichtigen Regel der Kritik, "am Texte nichts zu ändern, auſſer wo er offenbar verdorben und dadurch unverständlich ist," treu bleiben wollte. Der Leser kann zwischen der angenommenen und der vorgeschlagenen Lesart nach den vorgelegten Gründen selbst wählen, und in einer Sache, worüber sich selten

ten

VORREDE.

ten etwas zuversichtlich behaupten läßt, seinem Urtheile so geradezu vorzugreifen, scheint mir wenigstens unbescheiden.

Mein Plan war anfangs nur meine Bemerkungen herauszunehmen, und sie den Philologen zur Prüfung vorzulegen. Allein der Versuch lehrte mich, daß viele derselben mit den Bemerkungen meiner Vorgänger einmal so verwebt waren, daß die Risse nur durch eine gänzliche Umarbeitung verschwinden könnten. Diese Umarbeitung, welche mehr Zeit weggenommen haben würde, als ich jetzt von angelegenern Arbeiten entbehren kann, schien mir unnöthig, da die Klasse von Lesern, welche ich vorzüglich vor Augen habe, gewiß nicht unzufrieden seyn wird, nebst
meinen

VORREDE.

meinen Anmerkungen zugleich den Kern der besten Schriften über diese Epistel zu erhalten. Denn überhaupt ist zwischen einem Werke, das für den Kritiker von Profession, und einem, das vorzüglich für den Liebhaber der alten Literatur bestimmt ist, in dieser Rücksicht ein merklicher Unterschied. Bei dem Er-
stern kann man nicht nur eine Menge Kenntnisse voraussetzen, um einen großen Theil Erläuterungen als überflüssig anzusehn, die für den Leztern nothwendig sind; sondern es ist auch bei wichtigern Punkten für ihn genug, wenn man ihn auf die Quellen oder auf frühere Ausleger verweist. So viel Mühe des Nachschlagens kann man dem Liebhaber nicht zumuthen. Wenn dieser sich nach
einer

VORREDE.

einer Auslegung umfieht, so hofft er, alles was zum Verständniß des Schriftstellers erforderlich ist, darinn vereinigt zu finden, und glaubt sich berechtigt, auch das Brauchbare, was ehemals darüber geschrieben ward, wenigstens im Auszuge zu fordern. Bei einem didaktischen Dichter und bei einem Werke von so lehrreichem Inhalte, das man nicht wegliest, wie ein anakreontisches Lied, bei dem man denken will, und denken muß, dürfte ich mir doch so enge Schranken nicht setzen, und ich fürchte nicht, daß man viele der nachfolgenden Anmerkungen, worinn die von dem Schriftsteller nur berührten Materien weiter verfolgt und auseinandergelegt werden, darin für unzweckmäßig halten werde, weil man ihn

)()(

auch

VORREDE.

auch ohne dieselben würde verstanden haben. Der fortlaufende Kommentar unter dem Text ist von Hurd, mit Abänderungen, wie sie die Verschiedenheit unserer Hypothesen erforderte. Es würde aussehn wie prahlende Armuth, wenn ich mehrere meiner eigenthümlichen Bemerkungen aufzählen, und mit dem *ipse feci* stempeln wollte. Damit gleichwohl junge eifer-tige Recensenten, durch die Vorrede nicht zu einem Irrthum verleitet werden, der ihnen selbst vielleicht eben so nachtheilig seyn könnte als mir; so will ich sie, zur Probe, nur auf dasjenige verweisen, was ich zum 309ten Vers über den Gebrauch der Philosophie in der Dichtkunst angemerkt habe.

Wenn

VORREDE.

Wenn ich zuweilen von dem neuesten vortreflichen Uebersetzer der Horazischen Episteln, Herrn H.R. Wieland, in meiner Erklärung abgewichen bin, so wandelte ich getroßt den von ihm selbst mir gezeigten Pfad der eigenen Nachforschung, zumal ich hier im Felde der Muthmassungen war, und überhaupt die rechte Ehre, die man einem denkenden Kopfe anthun kann, nicht die ist, daß man immer seiner Meinung sei. Ich bin übrigens weit entfernt, meine Erklärungen darum, weil es meine Erklärungen sind, vorzuziehen, und glaube leicht, daß sich etwas Vollkommeneres über diese Epistel machen lasse, als was ich hier dem Publikum übergebe. Dieses Vollkommeneré ist vielleicht einem künftigen Fortsetzer der Jani'schen Ausgabe

VORREDE.

des Horaz aufbehalten, und in diesem Falle begnüge ich mich gern mit der subalternen Ehre, hiezu auch einen Beitrag geliefert zu haben. Mainz den 24^{ten} März 1791.



EIN-

JEINLETTUNG.

Wenige Werke des Alterthums haben ein größeres Ansehen erhalten, als die Dichtkunst des Horaz oder der Brief an die Pisonen. Ueber Keins vielleicht sind die Meinungen der Ausleger so getheilt: und die Verwirrung war unvermeidlich, da man weder den Zweck dieses didaktischen Gedichts, noch die Methode desselben recht einfah.

I. Man sah bald ein, daß es kein vollständiges Lehrsystem der Poetik sei. Aber der Scharfsinn der besten Commentatoren ging doch nicht weiter, als darinn eine Sammlung mancherlei kritischer Regeln und Beobachtungen über die Dichtkunst zu sehen. Bei einer solchen Vorstellung konnten ihre Bemühungen es zu erklären, nicht anders als unglücklich ausfallen. Hurd und Wieland sind die einzigen, welche eine Einheit des Zwecks und Plans darinn annehmen: der letztere setzt voraus, Horazens Absicht sei blos gewesen, die jungen Pisonen

A

oder

oder einen der beiden von der Dichtkunst, zu welcher weder Geburt noch Genie sie bestimmt hatte, durch die Vorstellung ihrer Schwierigkeiten abzuschrecken: Hurd hält es einzig und allein für eine Kritik des römischen Drama. Wielands Hypothese ist zwar mit ungemeinem Scharffinn ausgeführt: und man muß gestehen, daß gewisse Stellen sich darnach vorzüglich gut erklären lassen. Dennoch scheint sie nicht annehmerswürdig: 1.) weil sie zu künstlich ist. Denn sie schreibt dem Horaz ein Benehmen gegen die Pisonen zu, das, meinem Gefühle nach, eher an Superfeinheit als an Urbanität gränzt; 2.) weil sie nicht ganz passend ist. Denn immer bleibt dabei die Frage: wozu hatte der Dichter nöthig, in einen solchen Detail sich einzulassen, wenn es ihm nur darum zu thun war, die Schwierigkeiten der Poesie überhaupt zu zeigen? und wozu besonders das viele Präceptive? 3.) Endlich, weil der Hauptgrund, einen jungen Mann, den die Natur nicht zum Dichter schuf, vom Verfeln abzuschrecken, die Nothwendigkeit des Genie's, nur sehr leicht berührt ist, da jene Absicht es erfordert hätte, diesen Punkt in das hellste Licht zu setzen, und ihn recht zu beherzigen zu geben. Hurd's Meinung hat das für sich, daß itens, daraus am besten begreiflich wird, warum der Dichter nicht nur in dem größten Theile
des

des Briefs sich mit der dramatischen Dichtkunst überhaupt beschäftigt, sondern auch seine Beispiele zu den allgemeinen Regeln meistens aus dieser Gattung hernimmt: 2tens, daß sich dadurch am ersten Plan und Zusammenhang finden läßt, wo andere nichts als übel aneinander gepappte Bruchstücke von kritischen Bemerkungen sehen. Indefs hat sie auch manche Bedenklichkeit. Denn 1.) paßt sie ungewungen nur auf einen Theil der Epistel: der allgemeine Eingang und das eben so allgemeine Ende scheinen keine besondere Beziehung auf jenen Hauptzweck zu haben: lassen sich freilich, aber nur mit Mühe mit demselben zusammenstimmen; 2.) ist, wenn man auch jenen Zusammenhang so annimmt, wie Hurd ihn angiebt, nicht abzusehen, warum der Dichter, wenn er nur eine, und bei weitem nicht vollständige Kritik des römischen Theaters geben wollte, so weit ausgeholt, und so viel Allgemeines, auf das Drama wie auf jede andere Gattung Anwendbares vorgebracht habe. Ich glaube daher einen aus dem Inhalt und der Veranlassung des Werks leicht zu rechtfertigenden Mittelweg zu gehen, wenn ich Kritik und Zurechtweisung der römischen Dichter, und römischen Beurtheiler, mit besonderer Rücksicht auf das Drama als den Hauptzweck der Epistel ansehe. Daß Horaz beide Gat-

tungen mehr als einmal in seinem Wege angetroffen habe, und eben so wenig dem Neide der Dichterlinge, als der Tadelfucht und den schiefen Urtheilen der Halbkenner habe entgehen können, davon zeugen seine Satyren und Briefe an mehreren Stellen. Seine Unzufriedenheit mit dem Geschmacke des römischen Publikums erhellt aus seinem Briefe an August, an Florus u. s. w. Auf der andern Seite ist es eine ausgemachte Wahrheit, daß das Augustäische Zeitalter, das Zeitalter des Geschmacks und der Künste, bei so vielen Meisterstücken fast in jeder Dichtungsart, das römische Theater um nichts gebessert, ja, durch die Einführung der Mimen, vernachlässigt und verschlimmert hat. Es ist also sehr natürlich zu denken, daß Horaz 1.) überhaupt dem gepressten Herzen Luft machen, und, ohne eben eine förmliche Poetik zu schreiben, einige Hauptfehler der römischen Dichterwelt und einige falsche Grundsätze der römischen Kritiker rügen, vorzüglich aber 2.) seine Meinung über das römische Theater, den unangebauteften Theil der Nationaldichtkunst, sagen, die Ursachen seiner Unvollkommenheit angeben, und einige ausführbare Mittel zu seiner Verbesserung habe vorschlagen wollen. Es wird dann begreiflich, a) warum er die epistolische Form wählte: weil sie ihn an kein strenges System band, und

E I N L E I T U N G.

und ihm die Freiheit liefs, das attische Salz, wann und wie er wollte, über die schlechten Dichter auszustreuen: warum er *b*) an zwei junge Männer schrieb: weil er so, unter dem Vorwand, ihrem Geschmacke die Richtung zu geben, ohne alle Präension, seine Lehren und seine Kritik anbringen konnte: warum er *c*) im Anfange so viel über Einheit des Plans und Sprache, und am Ende so viel über die Mittel, das Dichtergenie zu nähren, und über die Nothwendigkeit und Wahl kritischer Freunde sagt: weil er allen und jeden Dichtern den Weg zur Vollkommenheit zeigen, und sie vor gewissen in allen Gattungen gleich unausstehlichen Hauptfehlern warnen wollte: warum er endlich *d*) sich so lange bei der dramatischen Dichtkunst aufhält: weil sie am unvollkommensten war, und am meisten Belehrung bedurfte.

II. Nicht nur die Unwissenheit des Zwecks, sondern auch der Methode hat die häufigen Versehen der Ausleger hervorgebracht: oder vielmehr, sie haben die Methode verfehlt, weil sie den Zweck verfehlt haben. Denn da sie keine Einheit des Zwecks in der Epistel sahen, so konnten sie auch den Faden nicht finden, der die verschiedenen Theile derselben verbindet. Daher erklärt Scaliger die
Methode

Methode überhaupt für fehlerhaft, und Heinſius ſucht ſie bloß durch eine gewaltsame Verſetzung zu retten. Um uns richtigere Begriffe zu machen, müſſen wir erſt die Natur und den Urfprung der didaktiſchen Epiftel feſtſetzen.

Die didaktiſche Epiftel unterſcheidet ſich von der elegiſchen. Zu jener Gattung rechnen wir alle diejenigen, deren Abſicht iſt zu unterrichten, der Unterricht beziehe ſich, worauf er wolle: der Zweck der elegiſchen Epiftel iſt zu rühren. Die didaktiſche Epiftel nahm ihren Urfprung aus der Satyre, einer anfangs unförmlichen Rhapsodie von Gedanken über mancherlei Gegenſtände, in eben ſo mancherfaltigen Verſmaßen, ein freier, extemporirter Ausbruch der Fröhlichkeit und Spötterlaune. Ennius verfeinerte ſie, ohne Form oder Inhalt zu verändern. Lucilius brachte zuerſt ein gleichförmiges Metrum, und Einheit des Plans hinein, und hieß daher ihr Erfinder. Die einzige Veränderung, welche Horaz hinzuthat, war, daß er der Satyre ein einziges, nämlich das heroïſche Sylbenmaaß zueignete. Hieraus folgt, daß 1.) die Satyre eine Einheit haben: 2.) daß dieſe Einheit, vermöge ihres Urfprungs, in einer anſcheinenden Unordnung verſteckt ſeyn mußte. Denn da dieſes Gedicht, wie Diomedes ſagt

sagt, *archaeae comoediae caractere compositum* d. i. ganz nach dem Charakter der ältern Komödie gemodelt war, so mußte es eine freie, unsystematische Ideenverbindung zulassen, und gewissermaßen eine dialogische Form haben. Um nun aus der Satyre eine Epistel zu machen, war nichts mehr erforderlich, als Richtung an eine gewisse Person. So vertrat der Unterricht, der nun nicht angekündigt, sondern nur auf eine feine Art herbeigeführt ward, die freiere Form der Satyre und die Einheit des Plans ward nothwendig, da Mangel an innerm Zusammenhange nur in dem ganz familiären Schreiben übersehen wird. Hieraus lassen sich nun die wenigen Regeln dieser Dichtart leicht festsetzen. Die Epistel darf 1.) nicht ganz ohne Methode seyn: denn sie hat nur einen Hauptzweck, auf welchen alles zurückgeführt wird, und das vernünftige Denken fordert, daß der Zusammenhang der Vorstellungen, auch in dem freiesten Staunen, nie ganz abgebrochen werde: 2.) diese Methode muß aber frei, anscheinend unordentlich, versteckt seyn: der Verfasser muß seinen Faden oft zu verlieren scheinen, ohne doch seinen Hauptgegenstand aus den Augen zu verlieren, und der Eitelkeit des Lesers das Vergnügen verschaffen und erleichtern, diesen Zusammenhang selbst aufzufinden.

Die

Die elegische Epistel entstand aus der Elegie, einer Dichtart, die aus dem Hange, dem gepressten Herzen in Worten und Liedern Luft zu machen, entsprang. Ovid, der die Elegie schon von den Griechen ausgebildet erhielt, hatte, um Erfinder der elegischen Epistel zu werden, keinen besondern Scharffinn nöthig. Er durfte nur die Anrede an gewisse Personen richten, denen der Klagende seine Empfindungen mittheilt. In seinen Heroiden und seinen Episteln aus dem Pontus hat er uns die besten Muster dieser Gattung hinterlassen. Da die elegische Epistel von der leidenschaftlichen Art ist, so verstattet sie auch jene Ausschweifungen, jene kühnen Uebergänge, welche die Leidenschaft charakterisiren. Hier ist es genug, daß alles auf eine Hauptempfindung sich beziehe, oder aus ihr entspringe. Sehen wir auf die Vollkommenheiten, welche die eine und die andere Gattung von Epistel in dem Dichter fordern, so werden sie durch ihren Zweck angezeigt. Der Zweck der elegischen Epistel ist zu rühren: dieser setzt eine zarte Empfindsamkeit der Seele, und eine lebhafte Einbildungskraft voraus. Der Zweck der didaktischen Epistel ist zu unterrichten: sie fordert zur vollkommenen Erfüllung dieses Zwecks, einen vorzüglich hohen Grad gesunder Vernunft, eine ausgedehnte Kennt-

nifs

niss des menschlichen Lebens, und, vor Allem, einen feinen Gesellschaftstön, die Gabe der ernstesten Weisheit das gefällig-nachlässige Gewand der Grazien zu geben. In welchem Grade Ovid zur elegischen Epistel geschickt war, kann keinem seiner Leser unbekannt seyn. Horazens Talent zu würdigen ist etwas schwerer, weil man es selbst in einem gewissen Grade besitzen muß, um davon zu urtheilen. Indessen kann selbst die Analyse der gegenwärtigen Epistel hievon einen Begriff geben, wenn wir dieselbe mit den vorhergehenden Regeln zusammenhalten. Dieser Regeln sind drei: 1.) daß Einheit in dem Inhalte, 2.) Methode in der Behandlung, und 3.) diese Methode leicht und ungezwungen sei.

Eine Epistel hat nur einen Vorwurf, ein einziger Punkt wird durch den ganzen Labyrinth, worin uns oft der Dichter herumführt, verfolgt. Der Vorwurf dieser Epistel konnte also nicht die Dichtkunst im Ganzen seyn.

Diesem einzigen Punkte wird in einer einförmigen, ordentlichen Methode nachgegangen. Hätten die Kritiker hierauf geachtet, so würden sie seinen Gedankenfaden aufgesucht und nicht seine Methode getadelt oder versetzt haben.

Diese

Diese Methode ist klar, natürlich, und schreitet, wenn gleich nicht in der genauesten Form einer Abhandlung, doch in einem leichten, zierlichen Gang fort, wo ein Gedanke aus dem andern entspringt, und zu dem folgenden Gelegenheit giebt, wie es das kältere Genie dieser Dichtart mit sich bringt. Die Ausleger, welche diese Epistel nach den Gesetzen dieser Dichtart haben beurtheilen wollen, hätten also hier keine solche raschen, gewaltsamen Uebergänge annehmen sollen, die der leidenschaftlichen Elegie angemessener sind, als der ruhigen didaktischen Epistel.

Wie fern dies alles gegründet sei, wird nachfolgender Commentar ausweisen, in welchem eine Uebersicht der Haupttheile, und ihrer Ausführung gegeben wird, ohne noch auf das Besondere sich einzulassen.



Q. HORATII FLACCI EPISTOLA AD PISONES.

K O M M E N T A R.

Der Vorwurf des ganzen Stücks ist, nach unserer Voraussetzung, Zurechtweisung der römischen Dichter und Kunstrichter mit besonderer Hinsicht auf das Drama. Die Abhandlung dieses Vorwurfs zerfällt in drei Haupttheile. Der Iste (von 1 — 89) enthält eine allgemeine Einleitung, Regeln und Bemerkungen, welche alle Dichtarten betreffen, mithin den jungen Pisonen, sie mochten Dichter werden, oder nur über Dichter urtheilen wollen, unumgänglich nothwendig waren. Dadurch erhält auch gleich der Eingang das ungesuchte, leichte, von aller Prätenfion entfernte Ansehen, welches sowohl die Absicht des Dichters, als die Natur der Epistel forderte. II. Der zweite Theil beschäftigt sich mit dem Drama, besonders der edlern Gattung desselben, der Tragödie, worinn das römische Theater noch so weit zurückwar, und Dichter, wie Zuschauer, der Fackel der Kritik bedurften. III. Der letzte Theil empfiehlt Korrektheit, und sucht theils die Ursachen wegzuräumen, welche dieselbe hindern, theils schickliche Mittel an die Hand zu geben, um zu dieser höchsten Stufe der

*Humano capiti cervicem pictor equinam
 Jungere si velit, & varias inducere plumas
 Undique conlatis membris, ut turpiter atrum
 Desinat in piscem mulier formosa superne;
 Spectatum admissi risum teneatis amici? 5
 Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
 Persimilem, cujus, velut aegri somnia, vanae
 Fingentur species; ut nec pes, nec caput uni
 Reddatur formae. Pictoribus atque poetis
 Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas: 10
 Scimus, & hanc veniam petimusque damusque vi-
 cissim
 Sed non ut placidis coëant inmitia; non ut
 Serpen-*

der poetischen Vollkommenheit zu gelangen. Um
 nun diesen Plan vollständig einzusehen, wird es
 gut seyn, dem Dichter in jedem Theile durch die
 zierlichen Verbindungen seiner eignen Methode
 nachzugehen.

I. Theil.

Regel der Einheit 1 — 9. Fehler dagegen und
 Ursachen derselben 30. Ueber die Wahl des Stoffs
 und ihre Vorthelle 45. Ueber die Sprache 72.
 Verschiedene Versarten und Farben 89.

Die Epistel hebt mit dem allgemeinen Grund-
 gesetze der Einheit in dem Vorwurf und der An-
 ordnung eines Gedichts an 9. Ungeschickte Schrift-
 steller entschuldigen den Mangel an Einheit mit der
 poeti-

Serpentes avibus gementur, tigribus agni.
Inceptis gravibus plerumque & magna professis
Purpureus, late qui splendeat, unus & alter 15
Adsuitur pannus: cum lucus & ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed non nunc erat his locus: & fortasse cupressum
Scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes 20
Navibus, aere dato qui pingitur? amphora coepit
Institui; currente rota, cur urceus exit?
Denique sit quidvis simplex dumtaxat & unum.
Maxima pars vatum; pater & juvenes patre digni,
Decipimur specie recti: brevis esse laboro: 25
Obscu-

poetischen Freiheit: der Dichter bestimmt daher den Charakter und die Gränzen dieser Freiheit 13. Bis zum 23. Vers wird besonders der Fehler unzeitiger Beschreibungen, wodurch junge Dichter so gern gegen die Einheit antoszen, gerügt. So schön sie an sich, und so meisterhaft sie auch ausgeführt sind; bleiben sie doch immer fehlerhaft, wenn sie dem Stoffe fremd, oder für die Stelle unschicklich sind. Hiezu wird man aber gar leicht selbst durch das Streben nach Vortreflichkeit verleitet 23 — 25. Dieses Streben kann uns in zwei Fällen verführen: erstens, wenn wir eine ausgemachte Schönheit zu weit treiben: denn große Schönheiten gränzen meist an große Fehler, und die Affektation einer großen Vortreflichkeit verführt daher leicht zu einer großen Ungereimtheit. So artet oft Kürze in Dunkelheit, Erhabenheit in Schwulst, Behutsamkeit in Kälte,

*Obscurus fio: sectantem lenia nervi
 Deficiunt animique: professus grandia turguet:
 Serpit humi tutus nimium timidusque procellae:
 Qui variare cupit rem prodigialiter unam,
 Delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum. 30
 In vitium ducit culpæ fuga, si caret arte.*

Aemi-

Kälte, Grazie in Schwäche aus, und, um zur Hauptsache zu kommen, das Bestreben einem Stoffe Manchfaltigkeit zu geben, verleitet oft einen Schriftsteller, die Einheit durch Episoden und Beschreibungen zu verletzen. Denn obgleich Manchfaltigkeit an sich, und unter Leitung einer richtigen Urtheilskraft, eine große Schönheit ist; so wird sie doch unschicklich und abgeschmackt, wenn sie über die Gränzen der Wahrscheinlichkeit getrieben, und nur angebracht wird, um Erstaunen zu erregen. Wenn Beschreibungen und Episoden, um diese Manchfaltigkeit hervorzubringen, unschicklich eingezwängt werden, so ist die Ungereimtheit eben so groß, als wenn der Maler eine Cypresse in ein Seestück, oder einen Delphin in den Wald, das wilde Schwein in die Fluten bringt 30. Das Streben nach dem Guten kann zweitens auch dann zu einem Fehler verleiten, wann man aus übermäßiger Furcht zu fehlen, sich die Ausführung eines Ganzen, oder solcher großen Theile, die einer wahren Schönheit fähig sind, unmöglich macht. Denn nicht nur das Streben nach außerordentlicher Vollkommenheit, sondern auch die Furcht zu fehlen, verleitet in Fehler v. 31. Dieses wird schicklich durch den Fall eines Bildners erläu-

*Aemilium circa ludum faber unus & ungues
 Exprimet, & molles imitabitur aere capillos;
 Infelix operis summa, quia ponere totum
 Nesciet: hunc ego me, si quid componere curem, 35
 Non magis esse velim, quam naso vivere pravo,
 Spectandum nigris oculis nigroque capillo.
 Sumite materiem vestris, qui scribitis, aequam
 Viribus; & versate diu, quid ferre recusent,
 Quid valeant humeri: cui lecta potenter erit res, 40
 Nec*

erläutert, den ein zu gewissenhafter Fleiß, einzel-
 ne und gemeine Theile, die denn doch bei aller
 Genauigkeit nur fehlerlos werden, vollkommen
 auszudrücken, außer Stand setzt, wichtigere Glieder
 nach Würde zu behandeln, und, vorzüglich
 ein Ganzes mit einem Grade von Vollkommenheit
 zu entwerfen und zu vollenden. Dieses ist gewöhn-
 lich der Fehler eines kleinen Genie's, das sich an
 einen Vorwurf macht, dem es gar nicht gewachsen
 ist, und sich dann ganz auf die Bearbeitung und Aus-
 bildung solcher Theile wirft, die es seinen Kräften
 angemessen findet 37. Es ist also für jeden Schrift-
 steller wichtig, die Natur und den Umfang seiner
 Talente zu kennen, v. 38 — 40., und in der Wahl
 eines Gegenstandes behutsam zu seyn, damit der-
 selbe durchaus seinen Kräften und Fähigkeiten an-
 gemessen sei. Daraus wird er auch die weitem Vor-
 theile ziehen, daß es ihm 1.) nicht an Stoff fehlen
 kann, um seinen Entwurf durchaus gehörig auszu-
 füllen, und 2.) daß er nach einer solchen wohl-
 überlegten Wahl, den Vorwurf in der besten und
 vor-

*Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.
 Ordinis haec virtus erit & venus, aut ego fallor;
 Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici;
 Pleraque differat, & praesens in tempus omittat.
 Hac amet, hoc spernat promissi carminis auctor. 45
 In*

vortheilhaftesten Methode abhandeln wird 41. Diese Methode, welches hier nebenbei angemerkt wird; besteht darinn, daß der Dichter nicht gerade der chronologischen Ordnung folge, sondern jeden Theil seines Stoffs dorthin bringe, wo der Zweck, und das Interesse des Augenblicks es erfordern; daß er nicht alles aufs Papier werfe, was ihm einfällt, sondern es auf die schickliche Stelle aufzusparen, und unter seinen Materialien eine Wahl zu treffen wisse 45.

So weit die Betrachtungen über Plan und Anordnung; vorzüglich, in wie fern falsche Begriffe a.) von poetischer Freiheit und b.) von poetischer Vollkommenheit darauf einfließen können. Die nämlichen Ursachen können aber auch auf die Sprache und auf den Ausdruck wirken. Dieses veranlaßt den Dichter, auch einige Lehren über den Gebrauch der Worte zu geben. Da aber diese Sache ganz außer dem Bezirke der Regeln liegt, und so sehr von der Mode des Zeitalters, dem Geschmacke des Schriftstellers und seiner Sprachkenntniß abhängt; so schränkt sich der Dichter nur auf einige Vorschriften über neue Worte, oder, da jede Sprache unvollkommen ist, über die Prägung solcher Worte ein, wie das Bedürfnis oder der Zweck des

*In verbis etiam tenuis cautusque serendis:
 Dixeris egregie, notum si callida verbum
 Reddiderit junctura novum. Si forte necesse est
 Indiciis monstrare recentibus abdita rerum;
 Fingere cinctutis non exaudita Cethegis 50
 Continget: dabiturque licentia sumta pudenter.
 Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem; si
 Graeco fonte cadant, parce detorta. Quid autem?
 Caeci-*

des Schriftstellers sie erheischt. Wahrscheinlich war zugleich die Absicht des Verfassers, sich und seine vortreflichen Zeitgenossen gegen schiefe Kritiken zu verantworten, die ihnen in diesem Betracht waren gemacht worden; nachdem er nun v. 46. eine grofse Behutsamkeit und Sparsamkeit in der Sache selbst empfohlen hat; so bemerkt er 1.) dafs, in dem Falle, wo es geschehen mufs, die beste und und unanstößigste Art sei, nicht ganz neue Worte zu prägen (ein Unternehmen, das immer etwas Auffallendes hat), sondern durch eine scharfsinnige und glückliche Setzung und Verbindung mit andern, dem alten Worte einen Anstrich von Neuheit zu geben 47. 48. Wo aber unbekannte oder in der Sprache noch nie bearbeitete Gegenstände schlechterdings neue Wörter und Ausdrücke nöthig machen; sei zwar 2.) diese Freiheit erlaubt v. 51., doch würde ihre Aufnahme desto leichter seyn, wenn man sie aus einer schon bekannten und beliebten Sprache, wie die griechische für die Römer war, borgte 53. Um den Vorurtheilen zu skrupulöser Kritiker in dieser Rücksicht zu begegnen,

B nen,

*Caecilio Plautoque dabit Romanus, ademtum
 Virgilio Varioque? ego cur, adquirere pauca 55
 Si possum, invideor? cum lingua Catonis & Enni
 Sermonem patrum ditaverit, ac nova rerum
 Nomina protulerit. Licuit, semperque licebit
 Signatum praesente nota procudere nomen.
 Ut silvae foliis pronos mutantur in annos; 60
 Prima cadunt: ita verborum vetus interit aetas,
 Et juvenum ritu florent modo nata vigentque.
 Debemur morti nos, nostraque; sive receptus
 Terra Neptunus classes Aquilonibus arcet,
 Regis opus; sterilisve diu palus, aptaque remis 65
 Vicinas urbes alit; & grave sentit aratrum:
 Seu cursum mutavit iniquum frugibus annis,
 Doctus iter melius: mortalia facta peribunt;
 Nedum sermonum stet honos, & gratia vivax.
 Multa renascentur, quae jam cecidere; cadentque, 70
 Quae nunc sunt in honore vocabula; si volet usus,
 Quem penes arbitrium est, & jus, & norma loquendi.*

Res

nen, beruft er v. 54 — 72, in einer allgemein begreiflichen Erläuterung, zur Rechtfertigung dieser Freiheit, sich theils auf die Beispiele älterer Schriftsteller, theils auf die schwankende, unstäte Natur der Sprache selbst.

Von diesen allgemeinen Bemerkungen über die Poesie überhaupt, geht der Verfasser nun zum Besondern verschiedener Dichtarten über. Da nun die verschiedenen Formen und Versmaasse der poetischen Arbeiten gleich zuerst bemerklich werden;
 so

*Res gestae regumque ducumque, Et tristia bella
 Quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
 Versibus impariter junctis querimonia primum, 75
 Post etiam inclusa est voti sententia compos,
 Quis tamen exiguos elegos emisit auctor,
 Grammatici certant, Et adhuc sub iudice lis est.
 Archilochon proprio rabies armavit iambo:
 Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni, 80
 Alternis aptum sermonibus, Et populares
 Vincentem strepitus, Et natum rebus agendis.
 Musa dedit fidibus Divos, puerosque Deorum,
 Et pugilem victorem, Et equum certamine primum,
 Et juvenum curas, Et libera vina referre. 85
 Descriptas servare vices, operumque colores,
 Cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?
 Cur nescire, pudens prave, quam discere malo?
 Versibus exponi tragicis res comica non volt:
 Indignatur item privatis ac prope socco 90
 Dignis carminibus narrari coena Thyestae.*

Sin-

so betrachtet er von v. 75 — 86 in dieser Hinsicht die vier großen Hauptdichtarten; die epische, elegische, dramatische, und lyrische. Die Verschiedenheit der Versmaasse ist aber etwas so alltägliches, daß sich hierinn wohl nicht leicht Jemand irren kann. Die Schwierigkeit ist v. 86 — 89 die eigenthümliche Farbe jeder Dichtart zu kennen, und zu wissen, wie fern die eine in den Geist der andern übergehn kann, ohne den natürlichen und nothwendigen Unterschied, der unter ihnen bestehen soll, aufzuheben. Zur Aufhellung dieses so de-

Singula quæque locum teneant sortita decentem.
Interdum tamen & vocem Comoedia tollit;
Iratusque Chremes tumido delitigat ore.
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri; 95
Telephos ac Peleus, cum pauper & exsul uterque,
Projicit ampullas ac sesquipedalia verba,
Si curat cor spectantis tetigisse querela.
Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt,
Et quocumque volent, animum auditoris agunto. 100
Ut videntibus adrident, ita flentibus adflent
Humani voltus. Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent.
Telephe, vel Peleu, male si mandata loqueris,
Aut dormitabo, aut ridebo. Tristia moestum 105
Voltum

likaten Punktes macht er die Anwendung auf die dramatische Dichtkunst v. 89 — 99. Ihre zwei Gattungen sind so verschieden, als irgend zwei seyn können; und doch giebt es Fälle, wo die Züge der einen den Zügen der andern ähnlich seyn dürfen. Denn 1.) die Comödie, in den leidenschaftlichen Situationen, verträgt tragische Erhebung; und 2.) die Tragödie, in ihren sanften, kummervollen Scenen, läßt sich zur Leichtigkeit der freundschaftlichen Unterredung herab. Der Dichter wählte vorzugsweise dieses Beispiel. Denn hierdurch erhält er Anlaß, sich besonders über das Drama zu verbreiten, und liefert uns, mittelst des feinsten denkbaren Uebergangs, eine Reihe Regeln, mit historischen Nachrichten durchsäet, und durch Ausschweifungen belebt, zur Einrichtung und Verbesserung des römischen Theaters.

*Vultum verba decent; iratum, plena minarum;
 Ludentem, lasciva; severum, seria dicta.
 Format enim natura prius nos intus ad omnem
 Fortunarum habitum; juvat, aut impellit ad iram,
 Aut ad humum moerore gravi deducit, & angit: 110
 Post effert animi motus interprete lingua.
 Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
 Romani tollent equites peditesque cachinnum.
 Intererit multum Divusne loquatur, an Heros;
 Maturusne senex, an adhuc florente juventa 115
 Fervidus; & matrona potens, an sedula nutrix;
 Mer-*

II. Theil.

Anweisung zur Verbesserung des römischen Theaters.

Eigenschaften des tragischen Styls 99 — 119.
 Charaktere und Sujet 119 — 179. Wahrscheinlichkeit und Täuschung 179 — 193. Bestimmung des Chors 193 — 201. Geschichte der Theatermusik und des Chors 201 — 219. Ueber die Satyrspiele 220 — 250. Versifikation des Drama 251 — 275. Geschichte des griechischen Theaters und Hauptursache der Mittelmäßigkeit des römischen 275 — 294.

I. Nachdem der Dichter die Gränzen und verschiedenen Tinten der beiden dramatischen Gattungen angegeben hat; so nimmt er hievon Gelegenheit seine Gedanken über das Drama, besonders die Tragödie vollständiger vorzutragen: und betrachtet daher

*Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
 Colchus, an Assyrius; Thebis nutritus, an Argis.
 Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge,
 Scriptor, honoratum si forte reponis Achillen; 120
 Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
 Jura neget sibi nata, nihil non adroget armis.
 Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
 Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
 Si quid inexpertum scenæ committis, Et audes 125
 Personam formare novam; servetur ad imum
 Qualis ab incepto processerit, Et sibi constet.*

Diffi.

daher zuerst v. 99 — 118 die Eigenschaften des tragischen Styls: der verschieden seyn muß, 1.) nach dem innern Zustande und dem Charakter des Sprechenden; eine Art des Ausdrucks schickt sich für den Zornigen, eine andere für den Bekümmerten; diese für den Fröhlichen, jene für den Ernsthaften 111; und 2.) nach den äußern Umständen des Ranges, Alters, Amtes oder Landes 118.

II. Hierauf handelt er von den Charakteren und Sujets v. 119 — 179.; diese sind zweierlei: 1.) alte, die wieder bearbeitet werden; 2.) erfundene, oder neue. 1.) Die Regel für die erstern ist dem Rufe zu folgen; d. i. den Charakter der angenommenen, feststehenden, durch Ueberlieferung und Alterthum geheiligten Idee gemäß zu formen 124.; denn diese Idee kann hier der einzige Probierstein seyn. 2.) Das große Erforderniß der erstern ist Einförmigkeit oder Selbstbestandheit in der Vorstellung 127.

Allein

*Difficile est proprie communia dicere: tuque
 Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
 Quam si proferres ignota indictaque primus. 130
 Publica materies privati juris erit, si
 Nec circa vilem patulumque moraberis orbem;
 Nec verbo verbum curabis reddere fidus
 Interpres; nec desilies imitator in artum,
 Unde pedem referre pudor vetet aut operis lex. 135
 Nec*

Allein ganz neue Charaktere zu bilden ist etwas
 schweres und gefährliches. Denn hier giebt es kein
 allgemein angenommenes und bestimmtes Urbild,
 nach dem man arbeitet, sondern jeder hat das glei-
 che Recht, nach dem Umfang seiner eigenen Ideen
 und Fassung zu urtheilen. Der Dichter rath also lie-
 ber alte Charaktere und Vorwürfe zu bearbeiten und
 aufzufrischen, besonders solche, die durch die Be-
 handlung Homers und der epischen Dichter schon
 bekannt und in Ansehen sind 130.; und zeigt zu-
 gleich Mittel an, die fklavische Nachahmung und
 das Unurbildliche, was man oft an solchen Stücken
 tadelt, zu vermeiden. Der Dichter schliesst in diese
 Lehre auch den Vorwurf ein, denn da er gegen fkla-
 vische Nachahmung in Charakteren verwahren woll-
 te; so hielt ers für besser, die ganze Materie von
 der fklavischen Nachahmung auf einmal abzuferti-
 gen, und fasste also hier Charaktere und Vorwurf
 um so mehr zusammen, da alles, was er weiter
 oben von Charakteren gesagt hatte, mit gleichem
 Recht auch auf die Wahl des Vorwurfs angewendet
 werden konnte v. 135.

Von

Nec sic incipies, ut scriptor cyclius olim:
 FORTUNAM PRIAMI CANTABO, ET NOBILE BELLUM.
Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
Parturiunt montes; nascetur ridiculus mus.
Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte? 140
 DIC MIHI, MUSA, VIRUM, CAPTAE POST MOENIA
 TROIAE,
 QUI MORES HOMINUM MULTORUM VIDIT, ET URBES.
Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
 Anti-

Von v. 136 an. Allein eben dieser Rath, Vorwurf und Charaktere aus den Epikern zu nehmen, konnte in zwei Fehler stürzen, wozu diese Dichter selbst das Beispiel gaben. Denn 1.) die Würde und Wichtigkeit eines durch alten Ruf geheiligten Vorwurfs hatte zuweilen zu einem vielversprechenden pralerischen Eingang verführt, welches eine große Ungereimtheit ist: und 2.) hatten die großen und anziehenden Umstände, woraus die ganze Geschichte bestand, Schriftsteller ohne Beurtheilungskraft, die keine Gelegenheit zur Ausschmückung ihres Werks vorbeigehen lassen wollten, verleitet, dem ausführlichen Faden der historischen Ordnung zu folgen, und so war die Anordnung des Stücks uninteressant und geistlos geworden. Diese beiden Unschicklichkeiten, welche die Epopöe verunstalten, müssen in der Tragödie noch unausftehlicher werden. Denn da sie nicht mit den schmeichelhaften Ausichten des Dichters, sondern mit der wirklichen Lage der handelnden Person anhebt; so muß
 ihr

*Antiphaten, Scyllamque, & cum Cyclope Char-
rybdin.* 145

*Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
Nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo:
Semper ad eventum festinat; & in medias res,
Non secus ac notas, auditorem rapit; & quae
Desperat tractata nitescere posse, relinquit: 150
Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.
Tu, quid ego & populus mecum desideret, audi.
Si*

ihr Eingang nothwendig sehr einfach und anspruchslos seyn. Und da sie, wegen der engen Schranken ihrer Handlung, nicht viel Begebenheiten vorbereiten und vollenden kann; so schränkt sie sich natürlich auf eine ein; auch die Absicht, die erforderliche Verlegenheit in den Knoten zu bringen, erfordert das; denn diese kann nie zu einer merklichen Höhe steigen, wo nicht die Aufmerksamkeit auf einen einzigen Gegenstand geheftet ist. Das Mittel, beide Fehler zu vermeiden, wird uns das weise Benehmen Homers lehren, den man in diesem Stücke nie zu pünktlich nachahmen kann 152.

Nachdem der Dichter den Punkt der Nachahmung erörtert, und gezeigt hat, wie alte Charaktere oder auch Vorwürfe, mit Erfolg behandelt werden können; so nimmt er die Lehre von den Charakteren wieder vor, und empfiehlt es als eine Hauptsache in Zeichnung derselben, daß man mit den Sitten, nach den verschiedenen Stufen des menschlichen Alters wohl bekannt sei v. 153 — 178.

Zwar

*Si piosoris eges aulaea manentis, Et usque
 Sessuri, donec cantor, Vos plaudite, dicat: 155
 Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores,
 Mobilibusque decoraturis dandus Et annis.
 Reddere qui voces jam scit puer, ac pede certo
 Signat humum, gestit paribus concludere, Et iram
 Conligit ac ponit temere, Et mutatur in horas. 160
 Imberbus juvenis, tandem custode remoto,
 Gaudet equis canibusque Et aprici gramine campi;
 Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
 Utilium tardus provisor, prodigus aeris,
 Sublimis, cupidusque, Et amata relinquere per-
 nix. 165*

*Conversis studiis, aetas, animusque virilis
 Quaerit opes Et amicitias, inservit honori;
 Commisisse cavet, quod mox mutare laboret.
 Multa senem circumveniunt incommoda; vel quod
 Quaerit, Et inventis miser abstinet, ac timet uti: 170
 Vel quod res omnes timide gelideque ministrat,
 Dilator, spe longus, iners, pavidusque futuri;
 Difficilis, querulus, laudator temporis acti
 Se puero, castigator censorque minorum.
 Multa ferunt anni venientes commoda secum, 175
 Multa recedentes adimunt: ne forte seniles
 Mandentur juveni partes, pueroque viriles;
 Semper*

Zwar hatte er's schon oben kurz berührt v. 115;
 allein der Punkt verdiente um so mehr eine beson-
 dere Betrachtung, als er ganz besonders wichtig ist,
 und neben andern Verschiedenheiten, auch auf diese
 in der Zeichnung eines jeden Charakters beständige
 Rücksicht genommen werden muß.

*Semper in adiunctis, aevoque morabimur aptis.
 Aut agitur res in scenis, aut acta refertur:
 Segnius irritant animos demissa per aurem, 180
 Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, & quae
 Ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus
 Digna geri promes in scenam; multaue tolles
 Ex oculis, quae mox narret facundia praesens:
 Ne pueros coram populo Medea trucidet; 185
 Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus;
 Aut in avem Progne, Cadmus vertatur in anguem.
 Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.
 Neve minor, neu sit quinto productior actu
 Fabula, quae posci volt, & spectata reponi. 190
 Nec Deus intersit, dignus ni vindice nodus
 Inciderit: nec quarta loqui persona laboret.*

Acto-

III. Die meisten der bisherigen Bemerkungen galten auch andern Gattungen von Poesie; die folgenden beziehen sich genauer auf das Drama. Da die falsche Schilderung der Sitten, wovon zuletzt die Rede war, Wahrscheinlichkeit und Täuschung aufhebt; so veranlaßt dieses, in einer natürlichen Ordnung, den Dichter, einige andere Fehltritte zu tadeln, die eben diese Wirkung haben. Er bestimmt daher 1.) den Fall der Vorstellung und der Erzählung, oder warum einige Dinge schicklicher auf dem Theater vorgehen, andere schicklicher darauf erzählt werden v. 179 — 189. 2.) In Rücksicht der Wahrscheinlichkeit schränkt er auch den Gebrauch der Maschinen ein, und schreibt sowohl die Anzahl der Akte, als der Personen, die auf einmal auf der Bühne erscheinen dürfen, vor v. 192; endlich 3.) da die Per-
son

*Aëtoris partes chorus, officiumque virile
 Defendat: neu quid medios intercinat actus,
 Quod non proposito conducat & haereat apte. 195
 Ille bonis faveatque & consilietur amice:
 Et regat iratos, & amet pacare tumentes:
 Ille dapes mensae laudet brevis: Ille salubrem
 Justitiam, legesque, & apertis otia portis:
 Ille tegat commissa, Deosque precetur & oret, 200
 Ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis.
 Tibia non, ut nunc, orichalco vineta, tubaeque
 Aemula; sed tenuis simplexque foramine paucis
 Adspirare & adesse choris erat utilis, atque
 Nondum spissa nimis complere sedilia flatu: 205
 Quo sane populus numerabilis, utpote parvus
 Et frugi castusque verecundusque coibat.
 Postquam coepit agros extendere victor, & Urbem
 Latior*

son des Drama ihn an den Chor erinnerte; so nimmt er hiebei Gelegenheit, auf diesen überzugehn v. 193 — 201. Die doppelte Bestimmung des Chors ist 1.) die Stelle eines Mitspielers in den Akten zu versehen, und 2.) die Akte durch Gefänge zu verknüpfen, die gute Lehren einschärfen, und dem Vorwurf anpassend sind. Da ferner die Tragödie ursprünglich nichts als ein Chor, oder mit Musik begleiteter Gesang war, von dem sich auch der Gebrauch des regelmässigen Chors in der Folge herschrieb; so wird der Dichter hiedurch auf eine Ausschweifung geführt, worinn er die Einfalt und Barbarei der alten, und die Verfeinerung der neuern Theatermusik zu erklären sucht 202 — 219.

Die

Latior amplecti murus, vinoque diurno
Placari Genius festis inpune diebus; 210
Accessit numerisque modisque licentia major.
(Indoctus quid enim sciret liberque laborum,
Rusticus urbano confusus, turpis honesto?)
Sic priscae motumque & luxuriam addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem: 215
Sic etiam fidibus voces crevere severis,
Et tulit eloquium insolitum facundia praeceps;
Utiliumque sagax rerum, ac divina futuri
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

Car.

Die Anwendung dieser Geschichte der Theater-
 musik zur Erklärung der allmählichen Vervollkomm-
 nung des Chors, und ein Seitenblick auf die damit
 verbundenen Verbesserungen der Versifikation, des
 Styls u. f. w. führt den Dichter zur Erörterung einer
 dramatischen Gattung, die in ihrem Ursprung mit
 der Tragödie Aehnlichkeit, und in ihrer Einrich-
 tung eine große Verwandtschaft hatte; nämlich die
 Satyrspiele, die selbst eine Art von Tragödie waren,
 aber von so eigener Art, daß sie gar wohl eine An-
 zahl besonderer Regeln und Anweisungen verlangte.
 Beide Arten kamen in dem Versmaasse beinahe über-
 ein: dieses wird daher zu einer besondern Betrach-
 tung auf das Ende aufgespart, da seine Landsleute
 in diesem Stücke so nachlässig waren, und eine
 scharfe Warnung nöthig hatten. Zuerst aber liefert
 er die Regeln über solche Punkte, worinn sie we-
 sentlich verschieden waren. Er erklärt daher I.)
 den Gebrauch und Zweck der Satyrspiele; sie waren
 zur

Carminē qui tragico vilem certavit ob hircum, 220
Mox etiam agrestes Satyros nudavit, & asper
Incolūmi gravitate iocum tentavit; eo quod
Incelebris erat & grata novitate morandus
Speſtator, functusque ſacris, & potus, & exlex.
Verū ita riſores, ita commendare dicaces 225
Conveniet Satyros, ita vertere ſeria ludo;
Ne, quicumque Deus, quicumque adhibebitur Heros
Regali conſpectus in auro nuper & oſtro,
Migret in obſcuras humili ſermone tabernas:
Aut, dum vitat humum, nubes & inania captet. 230
Effutire leves indigna tragoedia verſus,
Ut feſtis matrona moveri juſſa diebus,
Intererit Satyris paulum pudibunda protervis.
Non ego inornata & dominantia nomina ſolum
Verbaque, Piſones, Satyrorum ſcriptor amabo: 235
Nec ſic enitar tragico differre colori,
Ut nihil interſit, Davoſne loquatur & audax
Pythias emuncto lucrata Simone talentum,

An

zur Aufheiterung des jungen Landvolks, des gemeinen Mannes, an Feſttagen, nach der Vorſtellung ernſterer, tragischer Stücke beſtimmt v. 220 — 225. Um aber 2.) ſo viel als möglich dasjenige, was ein nothwendiges Opfer für den Geſchmack des Hauſens war, zu einer erträglichen Unterhaltung für die beſſere Klaſſe zu machen; gibt er die genaueſte Beſchreibung oder Vorſtellung von dieſer Dichtart, und macht uns dadurch mit der gehörigen Miſchung und dem Anſtande des ſatyriſchen Stils bekannt 225 — 240. Zulezt 3.) gibt er Winke zur Wahl ſchicklicher

*An custos famulusque Dei Silenus alumni.
 Ex noto fictum carmen sequar; ut sibi quivis 240
 Speret idem; sudet multum, frustraue laboret
 Ausus idem; tantum series juncturaque pollet.
 Tantum de medio sumtis accedit honoris,
 Silvis deducti caveant, me iudice, Fauni,
 Ne velut innati triviis, ac pene forenses, 245
 Aut nimium teneris juvenentur versibus umquam,
 Aut immunda crepent ignominiosaue dicta.
 Offenduntur enim, quibus est equus, & pater, & res.
 Nec, si quid ciceris fracti probat & nucis emtor,
 Aquis accipiunt animis, donantve corona. 250
 Syllaba longa brevi subiecta, vocatur iambus,
 Pes citus; unde etiam Trimetris ad crescere jussit
 Nomen iambeis, senos cum redderet ictus
 Primus ad extremum similis sibi: non ita pridem,
 Tardior ut paullo graviorque veniret ad aures, 255
 Spondeos stabiles in iura paterna recepit*

Com-

licher Vorwürfe, und bestimmt den Charakter der
 so ausgezeichneten Hauptpersonen dieser Stücke, der
 Satyrn selbst 240 — 250. Nach diesen besondern Be-
 merkungen über das Satyrspiel, nimmt der Dichter
 nun, wie schon oben bemerkt worden, dasjenige
 vor, was die Tragödie und das Satyrspiel gewisser-
 massen mit einander ganz gemein hatten, die Ge-
 setze und den Gebrauch des iambischen Fusses; wo-
 bei er überhaupt die Nachlässigkeit oder den schlech-
 ten Geschmack der römischen Theaterdichter in die-
 sem Punkt ahndet, und sie auf die griechischen Mu-
 ster verweist 251 — 274. Da der Dichter bei seiner
 Beur-

Commodus ac patiens; non ut de sede secunda
 Cederet, aut quarta socialiter. Hic & in Acci
 Nobilibus Trimetris apparet rarus, & Enni.
 In scenam missus magno cum pondere versus, 260
 Aut operae nimium celeris curaue carentis,
 Aut ignoratae premit artis crimine turpi.
 Non quivis videt immodulata poemata iudex:
 Et data Romanis venia est indigna poetis.
 Idcircone vager, scribamque licenter? ut omnes 265
 Visuros peccata putem mea; tutus & intra
 Spem veniae cautus? vitavi denique culpam,
 Non laudem merui. Vos exemplaria Graeca
 Nocturna versate manu, versate diurna.
 At vostri proavi Plautinos & numeros & 270
 Laudavere sales; nimium patienter utrosque,
 Ne dicam stulte, mirati: si modo ego & vos
 Scimus inurbanum lepido seponere dicto,
 Legitimumque sonum digitis callemus & aure.
 Ignotum tragicæ genus invenisse Camenæ 275
 Dicitur, & plostris vectasse poemata Thespis
 Qui canerent agerentque, peruncti faecibus ora:
 Post hunc personæ pallaeque repertor honestæ
 Aeschylos & modicis instravit pulpita tignis,
 Et docuit, magnumque loqui, nitique cothurno. 280
 Successit vetus his Comoedia, non sine multa
 Laude: sed in vitium libertas excidit, ac vim
 Lege

Beurtheilung der Theatermusik und des Satyrspiels
 zugleich auf ihre stufenweise Ausbildung Rücksicht
 genommen hatte; so schließt er diesen Theil ganz
 schicklich von v. 275. — 295 mit einer kurzen, gele-
 gen-

*Lege regi dignam: lex est accepta: chorusque
 Turpiter obticuit, sublato jure nocendi.
 Nil intentatum nostri liquere poëtae; 285
 Noc minimum meruere decus, vestigia Graeca
 Ausi deferere, & celebrare domestica facta,
 Vel qui Praetextas, vel qui docuere Togatas.
 Nec virtute foret clarisve potentius armis,
 Quam lingua, Latium; si non offenderet unum- 290
 Quemque poëtarum limae labor & mora. Vos ô,
 Pompilius sanguis, carmen reprehendite, quod non
 Multa dies & multa litura coercuit, atque
 Praefectum decies non castigavit ad unguem.*

Inge-

genheitlichen Geschichte der Hauptverbesserungen
 der griechischen Tragödie und Comödie. Dieses
 gibt ihm auf der einen Seite Gelegenheit, den un-
 vollkommenen Zustand des römischen Theaters an-
 zudeuten, und seine Landsleute zu erinnern, wie
 weit sie gekommen, und welche Schritte zur
 weitem Vervollkommnung noch übrig wären.
 Auf der andern Seite bahnt er sich aber eben da-
 durch einen leichten Uebergang in den letzten Theil
 der Epistel, dessen Absicht ist, die Sorglosigkeit und
 Unkorrektheit der römischen Dichter zu strafen.
 Denn da er eben ihren Fehler angemerkt hat, so
 fährt er nun dort fort, die verschiedenen Ursachen
 aufzuzählen, welche ihn erzeugt zu haben scheinen.
 So kann er, unter jeder Rubrik, das schicklichste
 Gegenmittel für jede vorschreiben, und zugleich
 weitere Regeln und Anweisungen zur guten Kom-
 position einstreuen, zu welchen vorhin keine Stelle
 war 294.

*Ingenium misera quia fortunatius arte
Credit, & excludit sanos Helicone poëtas
Democritus; bona pars non unguis ponere curat,
Non barbam: secreta petit loca, balnea vitat.*

Nan-

III. Theil.

*Sorgfalt und Fleiß werden im Schreiben
empfohlen.*

Ausfall auf das Geniewesen, und Empfehlung der Weisheit und gefunden Vernunft 295 — 323. Vergleichung und verschiedene Wirkung der griechischen und römischen Erziehung 323 — 333. Einseitige Erfüllung der Dichterpflcht 333 — 346. Abfertigung des Einwurfs, daß man zu viel von dem Dichter fordere 346 — 378. Nothwendigkeit sein Genie zu prüfen, und kritische Freunde zu Rathe zu ziehen 378 — 390. Vortreflichkeit der Dichtkunst 391 — 408. Erörterung der Frage über Genie und Kunst 408 — 419. Wahl kritischer Freunde und Wichtigkeit derselben 419 — 476.

I. Der Dichter setzt zuerst das Vorurtheil der Römer, als ob Unfinn und Dichtergenie einerlei sei, ins Lächerliche. Man glaubte, ausschweifende Einfälle und Gedankensprünge wären alles, was zu einem Dichter gehörte; kalte Prüfung und Ueberlegung vertrügen sich gar nicht mit seinem Charakter, und die Dichterei liefse sich gar nicht nach den Gesetzen der nüchternen Vernunft leiten. Man trieb das

*Nanciscetur enim pretium nomenque poëtae,
 Si tribus Anticyris caput insanabile numquam 300
 Tonsori Licino conmiseric. O ego laevus,
 Qui purgor bilem verni sub temporis horam!
 Non alius faceret meliora poemata. Verum
 Nil tanti est. Ergo fungar vice cotis, acutum
 Reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi. 305
 Munus & officium, nil scribens ipse, docebo;
 Unde parentur opes; quid alat formetque poëtam;
 Quid deceat, quid non; quo virtus, quo ferat error.
 Scribendi recte, sapere est & principium & fons.
 Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae: 310
 Verbaque provisam rem non invita sequentur.
 Qui didicit patriae, quid debeat, & quid amicis;
 Quo sit amore parens, quo frater amandus & hospes;
 Quod sit conscripti, quod iudicis officium; quae
 Partes in bellum missi ducis; ille profecto 315
 Reddere personae scit convenientia cuique.*

Respi-

das so weit, daß man das äußere Ansehen des
 Wahnsinns in Gang und Miene annahm, und auf den
 Namen eines Dichters und witzigen Kopfes in dem
 Maasse Anspruch zu haben glaubte, als man in der
 Kunst zu rasen stark war 295 — 303. Der Dichter
 spottet dieses Vorurtheils, das ein so mächtiges
 Hinderniß kritischer Korrektheit war, behauptet,
 daß Weisheit und gesunde Vernunft die Quelle und
 das Prinzip der guten Komposition seien, und
 schreibt zu diesem Zwecke v. 310-312, 1.) ein sorg-
 fältiges Studium der sokratischen d. i. der morali-
 schen Weisheit, und 2.) v. 312-318 eine durchgän-

*Respicere exemplar vitae, morumque jubebo
 Doctum imitatore, Et vivas hinc ducere voces.
 Interdum speciosa locis, morataque recte
 Fabula, nullius veneris, sine pondere Et arte, 320
 Valdius oblectat populum, meliusque moratur,
 Quam versus inopes rerum, nugaeque canorae.*

Graius

gige Bekanntschaft mit der menschlichen Natur, diesem grossen Muster der poetischen Sitten, oder, mit andern Worten, eine ausgebreitete Kenntniss des wirklichen, praktischen Lebens vor. Die Verbindung dieser beiden Stücke als Mittel zum Erwerb der Sittenkenntniss, war schlechterdings nothwendig. Denn das erstere allein wird leicht abstrakt und rührungslos; das letztere unbelehrend und oberflächlich. Der Philosoph spricht ohne Erfahrung, und der Weltmann ohne Grundsätze. Vereinigt helfen sie dem gegenseitigen Mangel ab: der Weltmann borgt so viel von dem Philosophen, um die verschiedenen Gefinnungen mit Präcision und Genauigkeit zu würdigen; und der Philosoph so viel von dem Weltmanne, um die wirklichen Sitten mit Wahrheit und Geist darzustellen, welches nur durch Erfahrung möglich wird. Beide zusammen geben einen durchgängigen und vollständigen Begriff des menschlichen Lebens, der sich in der Richtigkeit und Rührung äussert, und diesen ausgezeichneten Grad von Vollkommenheit in dem Dichter, besonders dem Theaterdichter ausmacht, dessen Mangel keine Wärme des Genies ersetzen oder entschuldigen kann. Ja v. 319—323 diese richtige Darstellung

lung

*Graius ingenium, Graius dedit ore rotundo
 Musa loqui, praeter laudem nullius avaris.
 Romani pueri longis rationibus assentem 325
 Discunt in partes centum diducere. Dicat
 Filius Albini, si de quincunce remota est
 Uncia, quid superet? poterat dixisse, Triens. Eu!
 Rem poterit servare tuam. Redit uncia: quid fit?
 Semis. Et, haec animos aerugo & cura peculî 330
 Cum semel inbuerit, speremus carmina fingi
 Posse linenda cedro, & levi servanda cupressu?
 Aut*

lung der Sitten vermag so viel, daß sie oft allein, beim Abgang jeder andern Schönheit, den Erfolg eines Stücks geschützt hat.

II. Eine andere Ursache der Unkorrektheit und der geringern Vollkommenheit der Römer, in Vergleichung mit den Griechen liegt in ihrer niedrigen illiberalen Erziehung. Die ganze Seele des jungen Griechen öffnete sich schon frühe dem Ruhm, da hingegen der junge Römer, dessen Genie durch den Rost der Gewinnsucht zusammengezogen wird, durch die frühe Einflößung schädlicher, eigennütziger Grundsätze unfähig wird, große Dinge zu denken, oder mit Sorgfalt und Geschicklichkeit auszuführen v. 323 — 332.

III. Ein drittes Hinderniß der Vollkommenheit liegt in den eingeschränkten Begriffen, die man sich von dem Zwecke der Dichtkunst macht. Der gute Dichter muß nach der höchsten Vollkommenheit streben, und sich nicht begnügen, einer oder der

*Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae;
 Aut simul & iocunda & idonea dicere vitae.
 Quidquid praecipies, esto brevis: ut cito dicta 335
 Percipiant animi dociles, teneantque fideles.
 Omne supervacuum pleno de pectore manat.
 Ficta voluptatis caussa sint proxima veris;
 Ne, quodcumque volet, poscat sibi fabula credi:
 Neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat
 alvo. 340*

*Centuriae seniorum agitant expertia frugis:
 Celsi praetereunt austera poemata Ramnes.
 Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
 Lectorem delectando, pariterque monendo.
 Hic meret aera liber Sosis, hic & mare transit, 345
 Et longum noto scriptori prorogat aevum.*

Sunt

der andern Forderung genug zu thun. Die höchste Vollkommenheit der Dichtkunst besteht aber in der Verbindung des Vergnügens und des Unterrichts, des Nützlichen und des Angenehmen 333. 334. Unter jeder der beiden Rubriken, des Unterrichts und der Unterhaltung gibt der Dichter, mit großer Feinheit, die Hauptkunst in jeder Art von Schriften an: diese besteht 1.) in der belehrenden oder didaktischen Poesie, oder auch in den belehrenden Theilen und Stellen anderer Dichtarten, in der Kürze der Lehre 335 — 338; und 2.) in Werken der Einbildungskraft und des Witzes in der Wahrscheinlichkeit der Dichtung 338 — 341. Beides muß aber, in einem guten Stücke zusammen gefunden werden 341 -- 346.

*Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus:
Nam neque chorda sonum reddit quem volt manus
ac mens:*

*Poscentique gravem persaepe remittit acutum;
Nec semper feriet, quodcumque minabitur, arcus. 350
Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura. Quid ergo est?
Ut scriptor si peccat idem librarius usque,
Quamvis est monitus, venia caret; ut citharoedus 355
Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem:
Sic mihi qui multum cessat, fit Choerilos ille,
Quem bis terve bonum, cum risu miror; Et idem
Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.*

Verum

IV. Hier konnte aber der schlechte Dichter die Schwierigkeit der Bedingungen vorschützen: "wenn der Kunstrichter auf alle diese Erfordernisse sehen, und strenge darüber halten wollte; so würde es unmöglich werden, ihm Genüge zu leisten." Wenigstens konnte alles das den Fleis der Schriftsteller eher niederschlagen, als, seiner Absicht gemäß, beleben. Der Dichter antwortet hierauf v. 347 — 360. "So weit gehe seine Strenge nicht, ein fehlerloses und vollkommenes Stück zu fordern: Einige unbedeutende Versehen und Fehler würden immer dem behutsamsten und aufmerksamsten Schriftsteller entwisphen: und gleichwie er ein überhaupt schlechtes Stück, einiger wenigen Schönheiten ungeachtet, verwerfen würde; so würden einige wenige Fehler ihn nicht hindern, ein Werk, das im Ganzen gut wäre,

Verum operi longo fas est obrepere somnum. 360
Ut pictura, poësis; erit quae, si propius stes,
Te capiat magis, & quaedam, si longius abstes.
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
Judicis argutum quae non formidat acumen:
Haec placuit semel; haec decies repetita placebit. 365
O maior iuvenum, quamvis & voce paterna
Fingeris adrectum, & per te sapis; hoc tibi dictum
Tolle memor: certis medium ac tolerabile rebus
Recte concedi: consultus iuris, & actor.
Cassiarum mediocris abest virtute disertis 370
Messallae, nec scit quantum Casceilius Aulus;
Sed

re, zu bewundern. Er bemerkt ferner v. 360 — 366
 zum Besten der Schriftsteller, daß man eines Theils
 nicht von jedem Werke einen gleichen Grad von Vor-
 trefflichkeit fordern, und daß es Stufen des poeti-
 schen Werthes gebe; und daß andern Theils man-
 ches, was einem zu strengen Beurtheiler Fehler
 scheine, diesen Namen nicht verdiene: gewisse Thei-
 le eines Gedichts müßten weniger glänzend oder
 weniger ausgebildet seyn, als andere; nach dem
 Lichte, in welchem sie stünden, oder der Entfer-
 nung, woraus sie gesehen würden. Alles dieses
 stimmt mit der Natur überein, welche keinen glei-
 chen Grad der Ausschmückung für jeden Vorwurf,
 oder für jeden Theil eines Vorwurfs zuläßt; und
 mit dem Endzwecke der Dichtkunst, der, ohne eine
 Ungleichheit nicht wohl erreicht werden kann.
 Die Verweisung auf die Malerei gibt dieser Wahrheit
 die glücklichste Erläuterung.

Nach-

*Sed tamen in pretio est: mediocribus esse poëtis
 Non homines, non Di, non concessere columnae.
 Ut gratas inter mensas symphonia discors,
 Et crassum unguentum, Et Sardo cum melle papa-
 ver* 375

*Offendunt; poterat duci quia coena sine istis:
 Sic animis natum inventumque poema iuvandis,
 Si paullum summo decessit, vergit ad imum.
 Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis;
 Indoctusque pilae, discive, trochive, quiescit; 380
 Ne spissae risum tollant inpune coronae:
 Qui nescit versus, tamen audet fingere. Quid ni?
 Liber*

Nachdem er so alles zugestanden hat, was ein Schriftsteller mit Vernunft erwarten konnte; so sucht er nun die Hauptlehre dieses Theils, Fleiß im Schreiben, einzuschärfen, indem er v. 366 — 379 zeigt, daß Mittelmäßigkeit, so erträglich und selbst beifallswürdig sie in andern Künsten seyn mag, in dieser nie erlaubt seyn kann. Er gibt hievon diesen auffallenden und richtigen Grund: da der Hauptzweck der Dichtkunst ist, zu gefallen; so darf sie nie unter diesem Punkte bleiben, den sie nicht erreicht, so bald sie sich nur ein wenig von der Vortreflichkeit entfernt; sonst wird sie, wie schlechte Musik, schlechte Parfümerie, oder jede schlechte Sache, die wir entbehren können, und deren Zweck das Vergnügen ist, beleidigend und mißfällig, und, gerade darum, weil sie nicht sehr gut ist, ausgezeichnet und unausstehlich schlecht. Diese Betrachtung führt ihn sehr vortheilhaft v. 379 — 391 zu dem

*Liber & ingenuus, praesertim census equestrem
 Summam nummorum, vitioque remotus ab omni.
 Tu nil invita facies dicesve Minerva: 385
 Id tibi iudicium est, ea mens. Si quid tamen olim
 Scripseris, in Maeci descendat iudicis aures,
 Et patris, & nostras; nonumque prematur in annum,
 Membranis intus positis. Delere licebit,
 Quod non edideris: nescit vox missa reverti. 390
 Silvestres homines sacer interpretisque Deorum
 Caedibus ac victu foedo deterruit Orpheus:
 Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.
 Dictus & Amphion, Thebaeae conditor arcis,
 Saxa movere sono testudinis, & prece blanda 395
 Ducere quo vellet. Fuit haec sapientia quondam,
 Publica privatis secernere, sacra profanis;
 Concubitu prohibere vago; dare iura maritis;
 Oppida moliri; leges incidere ligno.*

Sic

dem beabsichtigten allgemeinen Schlusse: da nur Vortreflichkeit in der Poesie verstattet sei; so sollte dieses Schriftstellern zur Warnung dienen, sich ohne Talent nicht daran zu wagen, oder ohne strenge und öftere Ausbesserung etwas ins Publikum zu geben.

V. Um aber den Dichter, auf den diese letztere Betrachtung zuweilen mehr Eindruck machen möchte, als die oben zugestandene Nachsicht, anzufeuern, so schweift er in eine feine Lobeserhebung der Kunst selbst aus, indem er erzählt, welcher Ehre sie ehemals genossen habe v. 391 — 407. Dieses
 Lob

Sic honor & nomen divinis vatibus atque 400
Carminibus venit. Post hos insignis Homerus
Tyrtaeusque mares animos in Martia bella
Versibus exacuit. Dictae per carmina sortes;
Et vitae monstrata via est; & gratia regum
Pieriis tentata modis; ludusque repertus, 405
Et longorum operum finis; ne forte pudori
Sit tibi Musa lyrae solers, & cantor Apollo.

Natu-

Lob hat, aufser der guten Wirkung, die Seele des Dichters zu heben, noch die weitere Absicht, mit der Achtung, auch das Amt der alten Dichtkunst wieder zu empfehlen und aufzuwecken; dieses bestand in der Behandlung der edelsten und wichtigsten Gegenstände, der heiligen Quelle, woraus eben die Achtung für die Dichtkunst floss.

Von dieser kurzen Uebersicht der verschiedenen Dichtarten, die sich mit der Ode schliesst, geräth der Dichter auf die unter den Kritikern seiner Zeit so wichtige Frage von der Gewalt des Genies. "Denn, wenn die Dichtkunst nach allem diesem so viel Kunst, Sorgfalt und Behutsamkeit erfordert, wozu das Genie, auf welches doch in der Poesie alles ankommen soll? Will der kritische Dichter etwan gar damit sagen, dass gute Gedichte bloß die Wirkung der Kunst seyn können, und so weit gegen das herrschende Vorurtheil gehen, dass er behauptet, die Natur vermöge hier gar nichts?" Die- sem Einwurfe, den man dem allgemeinen Zweck und Inhalt der Epistel entgegensetzen konnte, in- dem

*Natura fieret laudabile carmen, an arte,
 Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,
 Nec rude quid possit video ingenium: alterius sic 410
 Altera poscit opem res, & coniurat amice.
 Qui studet optatam cursu contingere metam,
 Multa tulit fecitque puer; sudavit & alsit;
 Abstinuit Venere & vino. Qui Pythia cantat
 Tibicen, didicit prius, extimuitque magistrum. 415
 Nec satis est dixisse, Ego mira poemata pango:
 Occupet extremum scabies: mihi turpe relinqui est,
 Et, quod non didici, sane nescire fateri.
 Ut praeco, ad merces turbam qui cogit emendas;
 Adsentatores iubet ad lucrum ire poeta 420
 Dives agris, dives positus in foenore nummis.
 Si vero est, unctum recte qui ponere possit,
 Et spondere levi pro paupere, & eripere atris
 Litibus implicitum; mirabor, si sciet inter-
 Noscere mendacem verumque beatus amicum. 425
 Tu seu donâris, seu quid donare voles quoi;
 Nolito ad versus factos tibi ducere plenum
 Laetitiae: clamabit enim, Pulchre, bene, recte;
 Pallefcet; super his etiam stillabit amicis
 Ex oculis rorem; saliet, tundet pede terram. 430
 Ut*

dem man darinn hauptsächlich von Kunst und Regeln gesprochen hatte, ohne viel auf Naturkraft zu sehen, begegnet der Dichter auf einmal 408 — 419, und verföhnt zwei Eigenschaften, die man vermuthlich für unvereinbar hielt, indem er von dem Dichter, auſſer dem Feuer eines wahren Genies auch alle Mühe und Anleitung der Kunst fordert.

Doch

*Ut qui conducti plorant in funere, dicunt
 Et faciunt prope plura dolentibus ex animo; sic
 Derisor vero plus laudatore movetur.
 Reges dicuntur multis urgere culullis,
 Ac torquere mero, quem perspexisse laborant, 435
 An sit amicitia dignus. Si carmina condes,
 Numquam te fallant animi sub volpe latentes.
 Quintilio si quid recitares, corrige, sodes,
 Hoc, aiebat, & hoc. Melius te posse negares,
 Bis terque expertum frustra: delere iubebat 440
 Et male formatos incudi reddere versus.
 Si defendere delictum, quam vertere, mallet,
 Nil ultra verbi, aut operae insumebat inanis,
 Quin sine rivali teque & tua solus amares.
 Vir bonus, ac prudens versus reprendet inertes, 445
 Culpabit duros, in comitis adlinet atrum
 Transverso calamo signum; ambitiosa recidet
 Ornamenta; parum claris lucem dare coget;
 Arguet ambigue dictum; mutanda notabit;
 Fiet*

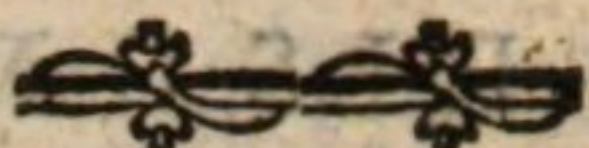
Doch geht noch etwas ab. Der Dichter mag von
 der Natur vortreflich organifirt, und durch die Kunst
 vollendet seyn: wird aber auch sein eigenes Urtheil
 ohne die Hilfe Anderer, ein zuverlässiger Führer
 seyn? Wird nicht die Autorliebe zuweilen über die
 vereinigte Macht der Regeln und des Genies siegen,
 wofern er nicht einen treuen und uneigennützigem
 Führer dazunimmt? Gewiss: und darum glaubte
 der Verfasser, daß seine Warnungen an seine dichterischen
 Brüder unvollständig seyn würden, wenn
 er nicht noch einige Winke über die Wahl eines
 klugen

Fiet Aristarchus: non dicet, cur ego amicum 450
Offendam in nugis? hae nugae seria ducent
In mala derisum semel, exceptumque sinistre.
Ut mala quem scabies aut morbus regius urguet,
Aut fanaticus error, & iracunda Diana;
Vesantum tetigisse timent fugiuntque poetam, 455
Qui sapiunt: agitant pueri, incautique sequuntur.
Hic dum sublimis versus ructatur, & errat,
Si veluti merulis intentus decedit auceps
In puteum, foveamve; licet, succurrite, longum
Clamet, Io cives: non sit, qui tollere curet. 460
Si curet quis opem ferre, & demittere funem;
Qui scis, an prudens huc se projecerit, atque
Servari nolit? dicam; Siculique poetae
Narrabo interitum. Deus immortalis haberi
Dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aet-
nam 465
Infiluit. Sit ius, liceatque perire poetis.

Invi-

klugen und aufrichtigen Freundes gäbe, dessen unbestochene Vernunft jederzeit die Vorurtheile, den Eigendünkel, und die Versehen des Autors zurechte weisen könnte v. 419 — 452. Und um diese nothwendige Sorgfalt recht ans Herz zu legen; beschließt er das Ganze mit dem Gemälde der fürchterlichen Folgen, die es hat, wenn man sich in einer so häßlichen Sache hintergehen läßt: mit dem stark kolorirten Gemälde eines schlechten Dichters, der, bis zu einem Grade der Verrückung, in seine eigenen Werke verliebt ist, und sich dadurch (wie gut wäre ihm eine zeitige Warnung gewesen!) der Verachtung und dem Gespötte der Welt aussetzt v. 453 — 476.

Invitum qui servat, idem facit occidenti.
Nec semel hoc fecit; neque si retractus erit, jam
Fiet homo, & ponet famosae mortis amorem.
Nec satis adparet, versus cur dicat; utrum 470
Minxerit in patrios cineres, an triste bidental
Moverit incestus: certe furit, ac velut ursus
Obiectos caveae valuit si frangere clathros,
Indoctum doctumque fugat recitator acerbus.
Quem vero adripuit, tepet, occiditque legendo, 475
Non missura cutem, nisi plena cruoris, hirudo.



ANMERKUNGEN.

3. *ut turpiter — superne.* Sanadon lieft *aut*, und das aus dem Grunde, weil *humanum caput* hier schlechterdings ein Mannskopf heiße, mithin das *mulier formosa superne* dabei etwas undenkbares sei. Nach seiner Meinung find es also zwei unge-reimte Gemälde, die der Dichter aufstellt. Allein der Grund besteht nicht, da *humanum caput* blos einen menschlichen Kopf bedeuten kann; und der Zusammenhang mit *ut* ist, wie unten 8. *ut nec pes &c.*

6. *Pisones.* Der Vater Lucius Calpurnius Piso war im Jahr 739 Consul, darauf Statthalter von Pamphilien, und ward im J. 743 von August gegen den thracischen Fanatiker Vologeses geschickt: nach Statilius Taurus war er an die 20 Jahre Präfectus urbi, Oberpolizeimeister von Rom, und starb im Jahr 786. “In seinen Sitten, sagt sein Zeitgenosse Velleius, herrscht eine bewundernswürdige Mischung von Stärke und Lindigkeit, und es ist nicht leicht jemand zu finden, der die Muse mehr liebe, oder jedem Geschäfte mit mehr Leichtigkeit gewachsen sei, und alles besser besorge, ohne sich die Miene eines Mannes von grossen Geschäften zu geben.” “*Esse mores eius vigore ac lenitate mixtissimos, & vix quemquam reperiri posse, qui aut otium validius diligat, aut facilius sufficiat negotio, & magis, quae agenda sunt, curet, sine ulla ostentatione agendi.*” Piso war ein Gönner der Dichter, und
Lieb-

Liebhaber der schönen Wissenschaften. Dieses beweisen unter andern verschiedene kleine Gedichte des Antipater von Thessalonika an ihn, welche in Brunks Analekten *Vol. II. S. IIII u. f.* zu finden sind. Die Muse, sagt er in einem derselben, kann bei dir nie zur Unzeit kommen; so beschäftigt du auch bist, so hat dein Ohr immer Musse für sie. ΤΙΣ 'ΕΞ ΜΟΥΣΑΣ 'ΟΥΑΤΟΣ 'ΑΣΧΟΑΙΗ;

7. 8. *vanæ species.* Bilder, denen nichts in der Natur entspricht, die keinen Zusammenhang und keine Bestandheit haben.

ut nec pes, nec caput uni reddatur formæ. *Forma* ist hier, was die Schulphilosophie *Species* nennt: eine Art, welche das Genus und die Verschiedenheit begreift, sagt Batteux. Ich sollte wohl eher denken, daß es ein Individuum bedeute, zumal es der Scholiast durch *corpus* erklärt. *Reddi*, entsprechen, harmoniren. Der Fuß ist von einem Thiere, der Kopf von einem Menschen. Aus dieser Disparität entsteht eine Misgestalt, wobei das Auge Einheit, Zusammenhang, und Verhältniß vermißt.

9. 10. 11. Das *Scimus* im II. V. zeigt offenbar, daß V. 10. einen Einwurf eines schlechten Künstlers oder Dichters enthält. Dieser Einwurf ist: soll denn nun aber der Künstler, um die Einheit beizubehalten, sich auf sklavische Kopie der Natur einschränken? Will man die Dichtungskraft ganz aus dem Gebiete der Künste verweisen? Hat der Künstler nicht die Freiheit, nach seinem eigenen Modell zusammenzusetzen, und neue Formen zu schaffen? Der Dichter ant-

D

wor-

wortet: Allerdings: aber diese Freiheit darf nicht in Ausschweifung, die Dichtung nicht in Narrheit ausarten. Der Künstler arbeitet entweder nach der Natur, oder nach der Phantasie. Im ersten Fall ist der wirkliche Zusammenhang, im andern der mögliche Zusammenhang der Dinge seine Regel. Die poëtische Möglichkeit ist also die unerläßliche Bedingung selbst bei dem kühnsten Fluge der Einbildungskraft.

14. 22. *Inceptis — pannus.* Der Dichter hat bisher von den wesentlichen Theilen eines Gedichts gesprochen. Es giebt aber auch außerwesentliche, accessorische. Die Einheit des Ganzen fordert die engste Verbindung und die genauesten Verhältnisse unter den erstern. Die außerwesentlichen Theile, fährt er fort, müssen wenigstens in einem Verhältnisse des Nutzens oder der Schicklichkeit mit dem Ganzen stehen. Alle unnützen Verzierungen müssen also wegbleiben. Ausschweifungen verträgt höchstens die lyrische und elegische Poesie: in die epische und dramatische schicken sie sich gar nicht. Junge Dichter, deren Genie der Regel noch ungewohnt ist, halten sich gern bei allem auf, was ihnen Gelegenheit zu lachenden oder prächtigen Beschreibungen gibt, ohne daran zu denken, daß sie dadurch sich von dem Hauptgegenstand entfernen, und die Schicklichkeit verletzen.

Cum lucus & ara Dianae. Dieses sind Beispiele von jener übel angebrachten Beschreibungsfucht: unter mehrern Tempeln und Altären der Diana ist besonders der Altar der Diana zu Aricia berühmt, mit
einem

einem Lusthain, und einem kleinen See, in welchem sich die Gewässer der umliegenden Hügel sammelten. Vielleicht ist aber doch von dem Altar der Diana in Aulis oder der taurischen, bei Gelegenheit des Opfers der Iphigenia, die Rede.

Flumen Rhenum. Die Dichter nehmen sich zuweilen die Freiheit, das Geschlecht der Substantiven zu verändern, oder die Substantive als Adjective zu gebrauchen. So sagte Horaz auch: *Gens Romula*: und *Metaurum flumen*.

et fortasse — pingitur. Du sollst einen Schiffbruch malen, und bringst eine Cypresse hinein. Leute, die aus einem Schiffbruche waren geborgen worden, ließen ihre traurige Geschichte malen, um die Tafel in dem Tempel der Gottheit, der sie ihre Rettung schuldig zu seyn glaubten, aufhängen zu lassen, oder auch, um dadurch Mitleid zu erregen. *Enatat exspes*, er entgeht zwar der Lebensgefahr, aber doch *exspes*, ohne Hoffnung, weil er seine Waaren unwiederbringlich zu Grunde sinken sieht; oder auch: er entgeht dem Tode, den er schon unvermeidlich glaubte. Ein Scholiast sagt, Horaz spiele hier auf das griechische Sprüchwort an: ΜΗ ΤΙ ΚΑΙ ΚΥΠΑΡΙΣΣΟΥ ΘΕΛΕΙΣ; *willst du nicht auch ein Bischen Cypresse*: wozu ein Maler Gelegenheit gab, der besonders stark darinn war, schöne Cypressen zu malen, und einen armen Schiffbrüchigen, der eine Tafel zu obgedachtem Gebrauche bei ihm bestellte, fragte: soll ich dir nicht auch eine Cypresse dazu malen?

Amphora — exit. *Exit* ist hier soviel als *desinit in urceum*. Der Töpfer legte eine schöne

Vase an, und sie endigt sich, wie das Rad abgelaufen ist, in ein kleines Töpfchen.

23. Bentley setzt nach *quivis* eine Interpunktion, und in der plantinischen Ausgabe von 1611 erscheint es zwischen zwei Komma: dann heisst es: *schreibe, was du willst: liefere ein Werk, was du für eins willst; nur sei Einheit darinn: nur Sorge, dass es ein Ganzes sei.* Im Sinne macht es keinen grossen Unterschied. Uebrigens ist die Einheit, wovon hier der Dichter spricht, von dreifacher Art: Einheit der Natur: ein Menschenkopf auf einem Pferderumpf verletzt diese Einheit, weil Mensch und Pferd nicht zur nämlichen Art gehören. Einheit des Vorwurfs: du sollst ein Opfer beschreiben: und du beschreibst uns den Altar und Hain der Diana, einen Schiffbruch malen, und bringst eine Cypresse hinein. Einheit des Verhältnisses: du legtest eine grosse Vase an, und das Ende ist von einem Topfe.

24 — 30. *Señtatem lenia nervi deficiunt animique.* *Lene* in Bezug auf den Styl ist die Grazie, das Leichte, Einnehmende, Gefällige, die Delikatesse des Ausdrucks. Ueber dieser geht leicht das Starke *nervi* und das erhaben pathetische *animi* verloren. Einige Manuscripte und alte Ausgaben lesen *laevia*: Ein Gegensatz, der nicht so faßlich ist. Denn das Glatte, das Korrekte, wird eher dem Leichten und Natürlichen, als dem Starken und Erhabenen entgegengesetzt.

Qui variare — aprum. Das Wort *prodigialiter* bezieht sich offenbar auf die erdichtete Missgestalt,

gestalt, womit der Dichter seinen Brief anhebt. Nur ist hier in der Anwendung ein kleiner Unterschied. Das oben gemalte Ungeheuer sollte die Ungereimtheit anschaulich machen, unpassende Theile zusammen zu stellen, die nicht zu einem Ganzen gehören: hier bezeichnet das Ungeheure ein Ganzes, das durch die närrische Stellung seiner Theile verdorhen wird. Der Maler bringe nur den Delphin in die Wellen, und den Eber in den Wald, und sie werden ganz gut auf einer Leinwand beisammenstehn. Beides ist gefehlt: beides eine Misgeburt: das erste, weil darinn Theile zusammengebracht werden, unter denen kein natürlicher Zusammenhang statt findet: das zweite, weil der natürliche Zusammenhang der Theile durch die schlechte Stellung zerrissen wird.

31 — 37. *Si caret arte.* Die Kunst, wovon Horaz spricht, ist die subiektive, nicht die obiektive. Es ist ein gewisses Gefühl für die wahren Gränzen des Schönen, wodurch man empfindet, wie weit man kurz, ohne Dunkel, erhaben seyn kann, ohne schwülftig zu werden. Man frage die Regeln, man frage aufgeklärte Freunde: hat man diesen innern Rathgeber nicht, so fällt man in einen Fehler, indem man einen andern meiden will.

Aemilium — nesciet. Aemilius Lepidus hatte ehemals eine Fechterschule (*ludus gladiatorius*) dort gehabt, wo in der Folge Polyklet ein öffentliches Bad erbaute. *Aemilii Lepidi ludus gladiatorius fuit, quod nunc Polycleti balneum est*, sagt der Scholiast.

Faber

Faber unus. Die Ausgaben haben *imus*: welches man gewöhnlich durch *infimus*, der schlechteste, der geringste, der mittelmässigste Künstler, erklärt. Allein 1.) kömmt das Wort *imus* wohl sonst nie in der Bedeutung vor, und 2.) ist ein Künstler, der wenigstens einige Theile mit Vollkommenheit ausarbeitet, zwar noch kein guter, aber auch nicht der schlechteste Meister; 3.) gibt Bentley aus Manuscripten die Lesart *unus*, und so citirt auch 4.) Joannes Saresberienfis. Dieses liesse sich dann erklären durch *unice*, auf eine ausnehmende, ausgezeichnete Art: *unus est in exprimendo*: er ist einzig in dem Talent Nägel und Haar gut auszudrücken. Ich muß gestehen, daß mir das etwas gezwungen und dunkel scheint, ein Fehler, den Horaz sonst gar nicht hat, und daß ich große Lust zu der von Cuningam vorgeschlagenen Lesart habe: *fabrum* (*fabrorum*) *unus*: wenigstens gibt sie den schicklichsten Sinn. Man sagt: *Unus e multis*: einer aus der Menge, ein gewöhnlicher Mensch; und so würde *unus e fabris*, *fabrorum unus* ein gewöhnlicher Bildgießer, ein Alletagskünstler seyn. Zur Noth liesse sich *faber imus* von einem bestimmten Bildgießer, der an dem Ende der Fechter Schule seine Werkstätte hatte, mit einem Scholiasten verstehen. *Hic demonstrat aerarium fuisse fabrum imum, h. e. in angulo ludi tabernam habentem.*

Infelix — nesciet. Diese Bemerkung gilt nicht nur von der Bildnerei, sondern von jeder Kunst, welche die Darstellung eines Ganzen zum Zwecke hat. Der Maler Nicias pflegte zu sagen: der Vorwurf sei für ihn, was die Fabel für den Dichter ist. Er versteht durch

durch den Vorwurf das Ganze (*Totum*), welches man nicht gehörig darstellen kann, wenn man einen zu sorgfältigen Fleiß auf die Ausbildung einzelner Theile wendet. Die Landschaftsmalerei gibt hievon ein einleuchtendes Beispiel. Die Absicht des Landschaftsmalers ist, gewisse schöne, einnehmende Gegenstände zusammenzustellen, und in eine einzige Ausicht zu vereinigen. Dieses ist seine Hauptangelegenheit. Die genaue Ausführung der einzelnen Theile gehört eben nicht so wesentlich zum Verdienst seines Stücks: Eine Blume, ein Strauch, eine Ziege, oder ein Schaaf mögen immerhin nur leicht hingeworfen seyn. Wenige Maler haben sich darauf verstanden, so feine Scenen zu liefern, oder Wälder, Seen und Felsen zu so angenehmen Gemälden zu verbinden, wie George Pouffin: und doch sind seine Thiere kaum eines alltäglichen Künstlers würdig. Ihr Zweck ist nur die Scene zu verzieren, und so kömmt es dabei nicht sowohl auf die Wahrheit und Korrektheit der Zeichnung, als auf die zierliche Stellung an. Denn in einer Landschaft fährt das Auge nur nachlässig über die geringern Theile hin, und betrachtet sie nur in Beziehung auf die umgebenden Gegenstände. Die Arbeit des Malers ist also verloren, oder vielmehr übel angebracht, zum Nachtheil des Ganzen, wenn er besondere Gegenstände mit so gewissenhafter Genauigkeit vollenden will. Wenn, einige große Meister nach diesem Ruhme gestrebt haben, so waren die Gegenstände, die sie so sehr ausgearbeitet haben, an sich selbst sehr beträchtlich, und von großer Wirkung, die ganze Scene zu beleuchten oder zu erheben. In
dieser

dieser Rücksicht werden Ruisdales Wässer, und Claude Lorrains Firmament so sehr bewundert.

38 — 40. Sanadon glaubt, diese Regel müßte vor allen andern hergehen, und entschuldigt den Horaz mit der Freiheit des epistolischn Vortrags. Er bedarf aber dieser Entschuldigung nicht, da der Einfluß, welchen eine überlegte Wahl des Stoffs, auf die Einheit des Ganzen und die gute Anordnung der Theile hat, einleuchtend ist.

40 — 45. *Potenter*. Lambin erklärt diesen Ausdruck durch KATA ΔΥΝΑΜΙΝ, *pro viribus*: dieses gibt freilich einen guten Sinn, allein es rechtfertigt das Ungewöhnliche der Redensart nicht. Ein anderer Kritiker schlägt vor: *pudenter* zu lesen: ein Wort, das Horaz weiter unten wieder gebraucht, und welches eben so gut hieher paßt. Eine ähnliche Stelle in dem Briefe an August kömmt dieser Muthmaßung zu Hilfe.

Nec meus audent

Rem tentare pudor, quam vires ferre recusent. Der Sinn würde dann seyn: wer in der Wahl des Stoffs die Bescheidenheit zur Führerin nimmt, und, aus übertriebenen Begriffen von seinen Kräften nichts übernimmt, dem er nicht gewachsen ist. *Ordo* kann entweder in der aktiven Bedeutung für die Handlung des Anordnens, oder auch in der passiven, für die Anordnung selbst gebraucht seyn. *Facundia*, in wiefern es hier von *Ordo* unterschieden wird, mag wohl der Fluß der Gedanken und Bilder seyn, welche sich dem Dichter zur Verarbeitung darbieten.

Ut

Ut *jam nunc* — *omittat*. Sanadon erklärt *jam nunc* durch *modo*, *jam*, *jam*. Allein, sagt er, heisst es, gegenwärtig, jetzt: wiederholt, wie hier, bald, zuweilen. Folglich wäre der Gedanke des Horaz: Es giebt Gelegenheiten, wo der Dichter seinen Lesern alles darlegen muss, was zum Verständniss und zur Entwicklung des Stücks gehört: oft aber thut er wohl, wenn er ihnen nur einen Theil davon sehen lässt, und das Uebrige auf eine andere Gelegenheit verspart, um so ihre Neugierde mehr zu reizen, und sie auf die Folge der Handlung zu heften, indem er sie einen Theil der Begebenheiten nur ahnden lässt. Gewiss ist, dass Persius das Wort bei einer andern Gelegenheit so gebraucht hat:

Jam nunc adstringas, jam nunc granaria laxes. Gewiss ist auch, dass ein gesunder Sinn herauskömmt: nur scheint dieser Sinn mit dem Zwecke des Dichters nicht recht übereinzustimmen. Horaz will uns sagen, worinn die Wirkung und Schönheit der poetischen Anordnung, *ordinis virtus* & *venus* bestehe: und was wissen wir nun davon, wenn er uns gesagt hat, dass der Dichter einen Theil der Begebenheiten gleich erzählen, und einen weit beträchtlichern auf eine schickliche Gelegenheit aufschieben soll? Aus diesem Grunde stimme ich lieber Batteux bei, der *jam nunc* durch *jetzt*, in dem Augenblick erklärt. Die Regel ist: der Dichter fange mit dem an, was uns gleich am meisten interessirt, und lasse das, was vor der Haupthandlung vorhergegangen ist, bei einer schicklichen Gelegenheit erzählen. Er sage in jedem Augenblick gerade das,
was

was sich für diesen Augenblick schickt. Hiemit kömmt der Gebrauch der grossen Meister überein. Der Anfang der Aeneis ist: Aeneas fährt von Sizilien ab: er nähert sich schon Italien. Wer ist Aeneas? woher kömmt er? was will er? Ein Sturm wird ihn nach Karthago verschlagen: dort werden wir alles erfahren.

Hoc — auctor. Wenn der Vers an seiner Stelle bleiben soll, so muß er so erklärt werden: Der Dichter hatte die Hauptregel für die Anordnung eines Ganzen angegeben. Das Ganze, wovon er sprach, war kein kleines, kein geringfügiges, sondern das grofse, ansehnliche Ganze einer Epopöe oder Tragödie: *promissum i. e. longum carmen.* Er schärft also diese Regel dem Epopöen- oder Tragödiendichter noch einmal ein: *hoc amet*, er sei aufmerksam auf diese Anordnung, setze jede Begebenheit dort hin, wohin sie gehört, wo sie die beste Wirkung thut; *hoc spernat*: er sei Herr über sich und seinen Stoff, und wisse das, was nicht schicklich ist, aufzuschieben und an seine Stelle zu verweisen. Deutlicher und zweckmäfsiger noch scheint es mir, diese Stelle auf die Wahl der Gedanken, Begebenheiten, Bilder, *facundia*, sich beziehen zu lassen. In einem jeden Werke der redenden Künste kömmt es auf drei Stücke an: die Erfindung, die Anordnung, den Ausdruck. Auf alle drei hat die Wahl eines Stoffs, dessen der Dichter mächtig ist, grossen Einfluss. Die Erfindung und den Ausdruck, zwei Stücke, die näher zusammenhängen, als man gewöhnlich glauben sollte, faßt der Dichter unter der gemeinsamen Benennung *facundia* Fülle der Gedanken und
des

des Ausdrucks zusammen. Die Anordnung, *Dispositio*, nennt er *Ordo*. Er erklärt denn zuerst, worin die Schönheit der poetischen Anordnung bestehe. Von dieser geht er auf die Erfindung fort, und empfiehlt dem Dichter eine genaue Prüfung und Auswahl der Materialien, welche ihm die Einbildungskraft liefert. Er soll nicht alles, nicht das erste beste verarbeiten: nur das, was schön und passend ist, aufnehmen, *hoc amet*, und manches verwerfen, *hoc spernat*, wenn er unserer Erwartung, ein wahres Gedicht, ein ächtes Kunstwerk zu lesen, entsprechen will, *promissi carminis auctor*. Bentlei und Sanadon werfen diesen Vers nach dem folgenden zurück, und lesen:

*In verbis etiam tenuis cautusque serendis,
Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

46 — 51. *Serendis*. Batteux leitet dieses Wort nicht von *sero*, *sevi*, *satum*, säen s. erfinden, neue Worte schaffen, sondern von *sero*, *serui*, *servitum*, an einander reihen, verbinden, daher *sermones serere*, *conserere*, her: und dann wäre in diesem Verse nicht von der Erfindung neuer Wörter, sondern von ihrer geschickten Verbindung, und der daher entspringenden poetischen Farbe die Rede.

Junctura, ist entweder die grammatikalische Zusammensetzung, mittelst der Präposition, oder Zusammenschmelzung zweier Wörter in eins, oder die rednerische Verbindung mehrerer Wörter zu einem Ausdruck, der alsdann neu wird, wenn diese Wörter sonst nicht zusammen zu gehören scheinen z. B. der junge Tag, die lachenden Wiesen.

Indi-

Indiciis. *Indicia* find hier die Wörter selbst, *in quantum indicant res*, als Zeichen der Gegenstände. *Abdita rerum* statt *res abditae*, *ab usu & cognitione vulgi remotae*, dergleichen find die meisten wissenschaftlichen und abstrakten Begriffe. Daher mußten Lucrez und Cicero eine Menge neuer Wörter erfinden, als sie zuerst Philosophie lateinisch abhandeln wollten.

Cinctutis — *Cethegis* statt *non audita, incognita antiquis*. Die Einwohner von Gabii wurden einst von den Feinden während des Opfers überrascht, und weil sie nicht Zeit hatten, ihre Oberkleider (*togas*) abzuwerfen, um desto leichter zum Gefechte zu seyn, so umgürteten sie sich damit, indem sie die beiden Zipfel wie eine Scherfe auf den Schultern und vor der Brust kreuzweise übereinander legten und banden. Diese Art sich im Kriege zu tragen, hiefs daher *cinctus Gabinus*, und die Consuln und Prätores behielten in der Folge bei ihren Amtsverrichtungen diese Tracht bei. Die *Cethegi* stehen hier überhaupt statt der alten kriegerischen Römer, und Horaz bedient sich des veralteten Worts *cinctuti*, um eben ihr Zeitalter anzuzeigen.

52 — 59. Man liest gewöhnlich *fieta*: allein Manuscripte haben *facta*, und so gab es auch Bentley, zumal man ganz gut sagt, *verba facere*, Worte schaffen. Indessen finde ich diesen Grund um so weniger hinreichend, von der Lesart der meisten Manuscripte und aller Ausgaben abzugehen, als *verba fingere* gewiss an dieser Stelle noch bedeutender ist als *verba facere*.

Caeci-

Caecilio Plautoque. Der Comödienschreiber Plautus ist bekannt: Cäcilius war ebenfalls ein Theaterdichter, von dem Horaz in dem Briefe an August v. 59. spricht.

Varius war einer der besten Dichter des Augustäischen Zeitalters, der daher auch dem Virgil an die Seite gestellt wird.

Catonis. M. Porcius Cato Censor, der in seinem Alter über verschiedene Gegenstände, unter andern über den Ackerbau, in einem rauhen Style geschrieben hat.

Licuit — nomen. Man liest gewöhnlich *producere nomen*: allein die Ausgabe des Aldus von 1509 hat *procudere*, welches auch wegen der Anspielung auf die Münze *signatum praesente nota* zierlicher ist. Sanadon, nach Luifini und Bentlei, glaubt sogar *nummum* statt *nomen* lesen zu müssen, und zwar aus zwei Gründen, 1.) weil *nomen* unmittelbar vorhergehe, *nomina protulerit*, und es sehr gegen die Eleganz gefehlt wäre, es sogleich darauf zu wiederholen: 2.) weil das eben die Frage wäre, ob man neue Wörter schaffen dürfe: für deren Bejahung hier der Dichter seine Gründe gäbe. Es wäre also unschicklich, den Satz selbst, den man beweisen oder erläutern wolle, statt eines Grundes hinzusetzen. Lese man aber *nummum*, so sei es nur ein Gleichniß, dessen Ausführung und Anwendung auf die Sprache dem Leser selbst überlassen werde. So gut das ins Gehör fällt, so glaube ich doch nicht, daß man die Lesart aller Manuscripte und Ausgaben verlassen dürfe, so lange ein gesunder Sinn bleibt. Quintilian bedient sich des nämlichen Gleichnisses:

Uten-

Utendum plane sermone, ut nummo, qui publica forma est. Was hier Quintilian *publica forma* nennt, ist bei Horazen *praesens nota*, der Stempel der gegenwärtigen Zeit, des gegenwärtigen Gebrauchs.

60 — 62. *Ut silvae — in annos.* Soll man lesen, *ut silvae foliis, ut folia in silvis, ut silvis folia, silvae ut cum foliis?* Jede dieser Lesarten hat ihre Vertheidiger, aber keine einen entscheidenden Grund. Gewiss ist, daß Horaz das Wort *mutare* nie braucht, ohne von seiner gewöhnlichen Konstruktion abzuweichen. So liest auch Bentley *privos* statt *pronos*, allein es ist bloß Muthmaßung, und wir können ihm um so weniger beipflichten, als *pronos* ganz verständlich ist: *Annus pronus* ist das sich neigende Jahr, das Spätjahr, der Herbst, wo das Laub abfällt. Uebrigens könnte Horaz, der den Gracismus so sehr liebt, das Wort *mutari* auch wohl in der Bedeutung des griechischen ἀπαλλάττεισθαι, *sich verändern, und dadurch etwas los werden, beraubt werden*, gebraucht haben: dieses wird mir um so wahrscheinlicher, als er es gerade so konstruirt hat, wie jenes Wort im Griechischen konstruirt wird: dann hiesse es: so wie die Wälder mit dem sinkenden Jahre des Schmucks ihrer Blätter beraubt werden.

63 — 69. Die Scholiasten glauben, daß Horaz hier auf einige von August und Agrippa ausgeführte Werke ziele: *Receptus terra Neptunus*, das mit dem Lande verbundene Meer, das ganze Flotten vor den Aquilonen schützt, deute auf den Lucrinersee, den Agrippa im Jahr 717 mit dem Avernisersee und dem

dem Meere in Verbindung setzte, und daraus unter dem Namen *Portus Julius* einen der schönsten und sichersten Seehäfen von Italien machte: *Regis opus* ist übrigens nicht mehr als *regium opus*, ein königliches Werk, ein prächtiges Werk, das dem größten König Ehre machen würde. Der unfruchtbare, des Ruders gewohnte Sumpf, sei der pontinische oder promptinische Sumpf, den August mittelst eines 15 Meilen langen Kanals hatte ableiten und austrocknen lassen; und der Strom, der einen neuen unschädlichen Weeg zu nehmen gelehrt wird, sei die Tiber, deren Bette Agrippa veränderte, da sie vorher das Valabrum und die umliegende Gegend oft überschwemmte. *Tiberim Agrippa de proprio derivavit alveo ad eum per quem modo fluit*, sagt der Scholiast. Dem August und Agrippa konnte es nicht anders als schmeichelhaft seyn, ihre Werke als die vornehmsten und dauerhaftesten Werke von Menschenhand angeführt zu lesen. Die Lesart *sterilisve diu palus* &c. kann wegen des Sylbenmaasses nicht bestehen, und man hat die Wahl zwischen Sanadons Verbesserung *sterilisve palus dudum*, und der Bentleyischen *palus prius*.

Nedum — vivax. Die Worte haben zwei Vollkommenheiten, daß sie edel sind, *honos*, und daß sie eine Anmuth haben, die sie entweder ihrer Bedeutung oder ihrer Neuheit verdanken: *gratia vivax*. Beides geht in die Länge verloren: die Worte, so edel sie sind, werden durch den täglichen Gebrauch gemein, und verlieren ihren Reiz sowohl durch das Alter selbst, als durch die Verbindung mit unangenehmen Nebenideen.

70 — 72. Diese Wiedererweckung alter Wörter ist eine sehr häßliche Sache, die nur eine Meisterhand versuchen darf. Sie kann auf zwei Arten geschehen; 1.) wenn man ganz veraltete Wörter wieder in Gang bringt: wie unsere neuern Scribenten mit den Wörtern *bieder*, *Biedermann*, *vergeuden*, *spenden*, u. d. m. gethan haben; 2.) wenn man unter denen, die noch einigermaßen im Gebrauch, aber durch falsche Delikatesse aus der Schriftsprache verdrängt sind, die stärksten und nachdrücklichsten ausliest. Dieses ist auch Cicero's Meinung *de Orat. L. III. c. 10. Loquendi elegantia, quanquam expolitur scientia literarum, tamen augeatur legendis oratoribus & poetis: sunt enim illi veteres, qui ornare nondum poterant ea, quae dicebant, omnes prope praeclare locuti . . . Neque tamen erit utendum verbis iis, quibus jam consuetudo nostra non utitur, nisi quando ornandi causa, parce, quod ostendam: sed usitatis ita poterit uti, lectissimis ut utatur, is, qui in veteribus erit scriptis studiose & multum volutatus*; d. i. "Die Schönheit des Ausdrucks, so viel auch die Feile der Kunst dazu beiträgt, kann auch durch die Lesung der alten Redner und Dichter befördert werden: denn diese Schriftsteller des Alterthums, die sich auf die Kunst der Aus schmückung so wenig noch verstanden, haben sich doch beinahe alle vortreflich ausgedrückt. Doch darf man Worte, welche der gegenwärtige Sprachgebrauch verschmäh't, nur sparsam, nur zuweilen zur Aus schmückung brauchen. Unter denen aber, die noch im Gebrauche sind, ist demjenigen, der die Schriften der Alten oft und

und aufmerksam gelesen hat, die Auswahl der kernhaftesten Ausdrücke erlaubt. Diese Regel gilt vorzüglich der profaischen Beredsamkeit: der Dichter hat in ihrer Anwendung etwas mehr Freiheit. *Haec sunt poetarum licentiae liberiora. de Orat. III. 38.* Auf beide obgedachte Arten wird die Schönheit des Styls befördert. Die Ursache davon ist nach Quintilian *L. I. c. 6. Verba a vetustate repetita adferunt orationi maiestatem aliquam non sine delectatione: nam & auctoritatem antiquitatis habent, & quia intermissa sunt, gratiam novitati similem parant;* d. i. "Worte aus der Vorzeit geben der Rede eine gewisse mit Anmuth verbundene Würde: denn sie haben auf der einen Seite das ehrwürdige Gepräge des Alterthums, und, weil sie aus der Mode gekommen waren, so verschaffen sie ihr einen der Neuheit ähnlichen Reiz." Außerdem kömmt hiebei noch vorzüglich dieses in Betrachtung, daß der Reichthum einer Sprache durch Beibehaltung ihrer alten Wörter wirklich vermehrt wird, und daß sie oft mehr innern Gehalt und Würde haben, als die modischen Wörter, die an ihre Stelle treten. Darum bedauern viele der besten französischen Schriftsteller die unglückliche Delikatesse, womit man, unter dem Vorwande, die Sprache zu reinigen, sie ihrer kräftigsten und nachdrücklichsten Wörter und Wendungen beraubt, und gefesselt hat.

Noch liegt es in unserer Gewalt, eine ähnliche Gefahr von unserer Muttersprache abzuwenden, womit sie eben nicht eine übertriebene Delikatesse, sondern die große Sprachgelehrsamkeit unserer

Landsleute, und die Vertauschung einheimischer Wörter und Wendungen mit fremden zu bedrohen scheint. Gerade jezt, wo sie von der ursprünglichen Roheit und der völligen Ausbildung gleich weit entfernt ist, wäre es einmal Zeit, sich darüber gewisse Grundsätze zu machen, und ihren Wuchs nicht länger auf den Zufall und den Eigensinn jedes Jahrzehends ankommen zu lassen. Ich sage gewisse Grundsätze, d. i. solche, welche auf die Natur des menschlichen Geistes und der Sprache selbst gebauet wären. Denn sonst möchte es noch besser seyn, auf gerathewohl sie aufschießen zu lassen, als durch grammatische Einzwängung sie unfehlbar zur Zwergin zu machen. Hiebei liesse sich wohl von keinem andern, als dem in der Pſychologie und Geschichte der Menschheit ausgemachten Satze ausgehen, daß die Sprache einer Nation der Abdruck ihrer gesammten Begriffe, Beobachtungen und Râsonnements, ihrer Sitten, Vorstellungs- und Empfindungsart sei. So wie nun diese nicht methodisch und auf einmal, sondern größtentheils zufällig und allmählich entstehen; so bilden auch die Sprachen sich stückweise und durch Bedürfnis des Augenblicks; und daher die Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit, die man allen mehr oder weniger vorwirft, und die Nothwendigkeit, denselben durch eigene Erfindung abzuhelpen. Die Sprachen enthalten nicht nur Wörter zur Bezeichnung der verschiedenen Vorstellungen und Begriffe, sondern auch Wendungen und Redensarten zum Ausdrücke der verschiedenen Ansichten, unter welchen diese Vorstellungen und Begriffe dem mensch-

menschtlichen Geiste vorkommen. Es müssen also nicht nur neue Wörter erfunden werden, wenn Einbildungskraft und Verstand mit neuen Vorstellungen und Begriffen sich bereichern, sondern auch neue Ausdrücke und Wendungen, so wie die Gesichtspunkte, unter denen die Seele die Gegenstände ansieht und zusammenstellt, sich vervielfältigen. Das Erstere kann hauptsächlich auf zweierlei Art geschehen; entweder indem man aus den bekannten Wurzeln der Sprache durch Ableitung und Zusammensetzung neue Zeichen bildet, oder indem man solche aus andern Sprachen herübernimmt. Ein ähnliches Verfahren findet auch in Rücksicht des Leztern Statt. Die neuen Wendungen und Ausdrücke werden entweder aus andern Sprachen nachgeahmt oder erfunden. In Betreff des einen sowohl als des andern kömmt sehr viel darauf an, ob die neuen Begriffe und Gedanken auf unserm eigenen Boden entstanden sind, oder ob wir sie darauf verpflanzen. Im ersten Falle würde es gewöhnlich eben so tadelhaft als unnöthig seyn, zu einer fremden Sprache unsere Zuflucht zu nehmen, da hier Begriff und Zeichen, Gedanke und Ausdruck meist zugleich und auf demselben Wege gefunden werden. Nur in Absicht der Kunstsprache dürfte hier eine billige Ausnahme zu machen seyn, in wie fern eine Nation neben ihrer Muttersprache noch eine Gelehrtensprache hat. Denn da die Kunstwörter zunächst für die Eingeweihten sind; so würde es zweckwidrig seyn, den fremden Bezeichnungen, welche der Kunstverwandte leichter faßt, aus übertriebenem Puritanismus,

erzwungene und weit hergeholte Derivate aus der Landessprache vorzuziehen, die der Ungelehrte darum nicht besser versteht. Bei gleicher Verständlichkeit und Eigenthümlichkeit muß natürlich das einheimische Kunstwort vorgehn. Ganz anders verhält es sich, wenn eine Nation gewisse Kenntnisse schon fertig von einer andern erhält. Hier entsteht der vaterländische Ausdruck nicht mit den Gedanken: wir haben sie in der fremden Sprache schon gefaßt, und die Schwierigkeit ist, sie unsern Landsleuten verständlich zu machen: eine Schwierigkeit, die groß seyn kann, wenn in unserer Muttersprache gewisse Zwischenstufen fehlen, oder ganz andere Gesichtspunkte gewählt sind: sollen wir in diesem Falle die fremden Begriffe in unsere Sprache zwingen, und sie oft nur halb, schielend und schwach ausdrücken? oder sollen wir die fremden Wörter geradezu in unsere Sprache übertragen, und ihr dadurch das verehrungswürdige Ansehen der Originalität benehmen? Es ist schwer, den rechten Mittelweg zu treffen, auf dem man gleich weit von Zwang und Nachlässigkeit bleibt. Doch ist dieser Mittelweg nicht nur möglich, sondern die Natur hat sogar beinahe alle Nationen in der Blüthe der Wissenschaften und des Geschmacks darauf geleitet. So nahmen die Griechen wahrscheinlich in frühern Zeiten von Aegyptern und Afiaten, und hernach die Römer von den Griechen mit ihren Kenntnissen auch ihre Wörter an, wenn Deutlichkeit, Kürze und Nachdruck sich nicht anders erhalten ließen. Als die Schwärme des Norden mit ihren eingeschränkten Sprachen auf einmal

mal in die Kultur von Italien, Gallien und Spanien sich versetzt sahen; so thaten sie, was schon ihre Väter, nur nach Verhältniß ihres geringern Verkehrs mit den Römern, sparsamer gethan hatten: sie mischten zum Ausdrucke ihrer neuen Kenntnisse und Bedürfnisse die Sprache der Ueberwundenen mit der ihrigen: und so hat auch das neuere Europa, seit der Wiederherstellung der Wissenschaften aus den Trümmern der Griechen und Römer eine Menge Wörter aus den Sprachen dieser Völker in die feinigen übergetragen. Weit mehr Bedenklichkeit hat die Verpflanzung *fremder Redensarten und Wendungen* in die Muttersprache. Denn da diese mit der eigenthümlichen Empfindungs- und Denkart der Nation aufs engste zusammenhängen, oder vielmehr daraus entspringen; so afficirt die Veränderung, welche hierinn vorgeht, das Wesentliche der Sprache, und jede Nachahmung des Fremden scheint ihren Idiotismus zu verletzen. Sollen wir aber darum sie ganz verwerfen? sollen wir lieber mit unserer Armuth uns begnügen, als Reichthum von andern annehmen? Wollten wir das auch, so würde es doch unmöglich seyn. Denn es widerspricht dem Gange des menschlichen Geistes, daß er gewisse Verbindungen der Begriffe machen, gewisse Arten, die Gegenstände zu betrachten, kennen lerne, ohne zugleich den Ausdruck für dieselbe zu suchen, der mehr oder weniger sich nach dem Idiom des Volkes richten wird, von dem wir jene erhalten haben. Jede neue Verbindung von Begriffen, jede neue Ansicht der Dinge, welche die Sprache ausdrückt, ist eine mehr oder minder wichtige Entdeckung

deckung für den menschlichen Geist, und warum sollten wir Entdeckungen bloß darum verschmähen, weil sie nicht in unserm Lande gemacht wurden? Gleichwohl darf die Freiheit, welche die Vernunft in diesem Fache zugesteht, nicht so weit gehen, daß sie die Sprachverwirrung begünstige. Die Grenzen dieser Freiheit sind vielmehr in der verschiedenen Natur der Sprachen vorgezeichnet. Einige Wendungen und Ausdrücke der Ausländer passen so ungezwungen in unsere Sprache, daß ihre Einführung eine ganz natürliche, neue Combination unserer eigenen zu seyn scheint. Andere lassen sich mit einer kleinen Veränderung einfügen: noch andere, deren Anzahl nicht gering ist, sind so unkommunikabel, und beziehen sich so sehr auf Verfassung, Sitten u. s. w., daß man die Hoffnung, sie in eine andere Sprache überzutragen, geradezu aufgeben muß.

Die Anwendung hievon auf unsere Muttersprache zu machen ist eben nicht schwer, und mehr ins Besondere zu gehen, unnütz, da es hierbei doch hauptsächlich auf das gesunde Urtheil der Schriftsteller ankömmt, und am Ende nur die Stimme der Nation und der Gebrauch über den Erfolg entscheiden kann. Nicht so leicht aber ist es, einem Einwurfe zu begegnen, der in diesem Betreff schon oft gemacht ward, und den die obigen Betrachtungen natürlich veranlassen. "Wenn man der Freiheit, Wörter und Wendungen aus fremden Sprachen aufzunehmen, so weite Schranken setzt, kann man sagen, so ist zu besorgen, daß unsere Sprache endlich, wie andere europäische, zum Gemengsel werden."

den, und den Vorzug einer Originalsprache, welchen die Ausländer ihr bisher noch einräumten, verlieren werde." Diejenigen, welche diesen Einwurf machen, scheinen weder einen richtigen Begriff von Originalsprache sich gemacht, noch über die Natur und Geschichte der Sprachen nachgedacht zu haben. Man denkt sich unter einer Originalsprache entweder eine solche, deren Wörter, Bau und Wendungen, ohne Ableitung und Nachahmung aus einer andern, ihr allein zugehören; oder man schränkt die Bedeutung des Wortes auf die an derselben abgedruckte Eigenheit der Begriffe und Gedanken ein. Im ersten Falle könnte außer den dürftigen Idiomen mittheilungsloser Wilden, höchstens nur bei solchen Völkern, welche alles durch sich selbst geworden sind, z. B. den Aegyptern, Chinesen, und vielleicht gewissermaßen den Griechen, von Originalsprache die Rede seyn. Die Sprachen der kultivirten Völker Europens können in diesem Sinne eben so wenig ganz original seyn, als ihre Sitten. Sie nehmen Begriffe und Worte von einander, wie Erzeugnisse des Bodens und Fabrikate. Das Originale beruht hier blos auf dem Mehr und Minder: und der Anspruch darauf scheint schon gegründet, wenn die Gegenstände der sinnlichen Natur, die frühesten moralischen Empfindungen und Begriffe, und die ersten Produkte des Kunstfleises einheimische Bezeichnungen haben, und diesen Vorzug wird unserer Muttersprache Niemand abstreiten. Die wahre Originalität der Sprachen, so wie der Menschen, aber besteht in der eignen Art und Form der Empfindun-

pfindungen und Gedanken, welche vermöge eines natürlichen Zusammenhanges auch der Sprache ein besonderes Stempel aufdrückt; und diese Originalität steht immer mit dem Klima, der Lage, der Lebensart, Religion und Staatseinrichtung u. f. f. in Verhältniß. Auf den einheimischen Ursprung der Worte bezieht sie sich so wenig, daß sie sogar durchaus gemischten oder abgeleiteten Sprachen, z. B. der französischen oder englischen, in hohem Grade zukommen kann. Soviel aber ist leicht einzusehen, daß sie in dem Maße bei einer Nation geringer seyn müsse, als Unterricht und Beispiel anderer Völker mehr auf ihre Bildung gewirkt haben, oder als sie weniger solcher Umwälzungen erlebt, weniger solcher privilegirten Geister hervorgebracht hat, welche der Denkart und den Sprachen der Völker einen auszeichnenden Umschwung geben.

Wenden wir dieses auf die teutsche Sprache an; so findet sich, daß unsere Nation, den geringen Einfluß der Römer an der Gränze abgerechnet, bis auf die Zeiten Karls des Grossen meist ihren eignen Weeg gegangen sei. Von ihm bis auf die Kreuzzüge findet sie sich zwar in größerm Verkehr mit ihren Nachbarn; doch konnten diese, bei gleicher Barbarei, nur wenig auf sie wirken. Seit dieser Zeit bricht die Morgenröthe eines neuen Tages für Handel, Künste und Wissenschaften in Italien und Frankreich an, und die Einflüsse dieser Gränznachbarn auf Teutschland fangen schon an merklicher zu werden. Seit den drei letzten Jahrhunderten machten Kriege und Handelsverkehr sie mit den Italiänern, Franzosen
und

und Engländern noch bekannter, und besonders die zwei letztern Nationen wurden ohngefähr seit dem Anfange dieses Jahrhunderts, in der Lebensart, dem Geschmacke und den Wissenschaften, wechselsweise unsere Muster. Aber schon seit den finstern Mönchszeiten, und noch mehr seit der Wiederherstellung der Wissenschaften hatte die lateinische Literatur an der Bildung unsers Geistes und unserer Sprache Antheil. Man schliesse selbst, ob bei einer solchen Zumischung ausländischer Begriffe unsere Sprache so ganz original bleiben konnte, als Mancher in seinem Schwindel von Teutschheit sich einbildet. Doch sei ihr hiemit die Originalität nicht abgesprochen. Sie erhielt ihren eignen Gang, und die Nation einen eignen Geist lange vor den Zeiten der Kultur, so wie die unauslöschlichen Charakterzüge der Menschen in der Kindheit eingedrückt werden. Die teutschen Schriftsteller und das teutsche Volk haben seit geraumer Zeit viel selbst beobachtet und gedacht; und auch die verpflanzten Früchte nehmen einen Bodengeschmack an, den der Kenner unterscheidet. Der obige Einwurf trifft daher nicht sowohl die Originalität als die Reinheit der Sprache, und diese hat Gränzen, wenn sie nicht pedantisch werden soll. Ganz unvermischt war vielleicht unsere Sprache nicht einmal vor der Völkerwanderung; und original kann sie bleiben, wenn ihr auch noch mehr Fremdes einverleibt wird. Allein auch die Originalität würde leiden, wenn man diese Freiheit ferner misbraucht, wie man sie seit einiger Zeit misbraucht hat. Denn Misbrauch ist es, wenn wir 1.) fremder Wörter uns auch dann bedie-

bedienen, wann uns, oft körnichtere und stärkere, einheimische zu Gebote stehen. Dieses geschieht wohl öfter aus Trägheit als aus Ziererei. Wir ergreifen das erste beste fremde Wort, das uns gerade einfällt, weil wir die Mühe scheuen, das teutsche zu suchen. Misbrauch ist es, 2.) wenn wir zur Bezeichnung neuer Begriffe oder Kombinationen aus den Schätzen des Auslandes schöpfen, ohne den überschwänglich großen Vortheil der Zusammensetzung und Ableitung, welchen unsere Sprache vor so vielen voraus hat, und worinn sie vielleicht der einzigen griechischen nachsteht, zu diesem Behufe zu benutzen. Wenn wir es uns zur Regel machten, der fremden Wörter in diesem Falle uns so lange zu enthalten, als uns die Biegsamkeit der Muttersprache, ohne Zwang und Ziererei, zu Statten kommt; so würde sich der einheimische Reichthum bald um ein ansehnliches vermehren. Ein weit größeres Sprachverderbniss aber ist 3.) die häufige Vertauschung unserer eignen guten Redensarten und Wendungen mit fremden, welche den ächten teutschen Geist zuletzt ganz aus der Sprache verdrängen muß. Es ist ein ganz besonderer Fehler der höhern Stände unter uns, daß sie sich mehr auf fremde Sprachen als auf ihre eigene legen, daß sie jene lieber und häufiger reden, und über denselben den Idiotismus der ihrigen verlernen. Der Franzos, der Italiäner, der Engländer sprechen fremde Sprachen, nur wann sie müssen, und sind nicht verlegen, wenn man ihnen ihr Vaterland anmerkt: nur der Teutsche macht sich eine Ehre daraus, für keinen Teutschen gehalten zu

zu werden, und erröthet, wenn ihn seine Zunge verräth. Diese blinde Nachahmung des Ausländischen, welche auf unsere Denkart und Sitten schon so nachtheilig gewirkt hat, versetzt auch täglich noch unserer Sprache empfindliche Streiche. Eben jene Geläufigkeit der fremden Sprache macht, daß wir ihre Wendung unaufhörlich in die unsrige herüberbringen, und am Ende wahre Halbteutsche werden. Sogar einige unserer besten Schriftsteller haben sich dieses Fehlers so sehr schuldig gemacht, daß selbst Ausländer ihn rügen. Kritische Ausgaben, worinn diese Fehler angezeigt und erörtert würden, möchten daher auch das wirkksamste Mittel seyn, die Allmacht großer Beispiele zu entkräften, und dem weitem Verderbnis vorzubeugen. Ueberhaupt aber kann unter den gedachten Umständen nur eine sehr große Aufmerksamkeit auf den teutschen Idiotismus und ein angestrenktes Bestreben, fremde Wendungen und Ausdrücke zu meiden, so lange wir gleichgute eigne vorfinden, vor diesem Fehler verwahren, und die gänzliche Verwälschung unsrer Sprache abwenden.

Si volet — loquendi. Quinktilian sagt eben so: *Consuetudo certissima loquendi magistra; utendumque plane sermone, ut nummo, qui publica forma est.* L. I. c. 6. Die drei Worte *arbitrium*, *jus*, *norma loquendi*, sind nicht ganz gleichbedeutend. Wenn sich ein Streit über Sprache erhebt; so schlichtet der Gebrauch: *arbitrium*. Wenn das bloße Ansehen, ohne, ja selbst wider die Vernunft entscheiden soll, so hat der Sprachgebrauch das Recht dazu:

dazu: *jus*. Wenn endlich Sprachgesetze zu machen oder aufzuheben sind; so thut dies der Gebrauch: denn er selbst ist das Gesetz: *norma loquendi*. Dieser Gebrauch, Richter, Gebieter, und Gesetz der Sprache, ist aber nur der Gebrauch der bessern Menschenklasse, die einer sorgfältigen Erziehung genossen, und beständig an den Orten gelebt haben, wo die reinste Quelle der Sprache ist: kurz, es ist der Gebrauch der höhern Stände und der guten Schriftsteller.

73 — 88. Die Natur hat schon ein gewisses Verhältniß zwischen den verschiedenen Versmaßen und Dichtarten festgesetzt, welches die Empfindung der ersten Meister wahrgenommen, und für ihre Nachfolger zur Regel gemacht hat. Der volltönende, und so vieler Abwechslungsfähige Hexameter schickt sich am besten für die Epopöe, das sanfte Distichon für die Elegie, der schnellfüßige Iambe für das beifende Spottgedicht und den freien Dialog des Theaters. Jede Dichtart hat aber noch außerdem ihre eigene Farbe, ihren besondern Ausdruck, der in jeder andern mistönend seyn würde. Da nun Vorwurf, Versmaß und Ausdruck so unzertrennlich zusammenhängen, so ist es kein Wunder, daß sie in unserer Vorstellung zusammenschmelzen, und daß man nicht leicht an die Versart denkt, ohne zugleich den ihr zukommenden Ausdruck zu denken. Daher kömmt es, daß auch Horaz, der hier von dem eigenthümlichen Kolorit der Dichtarten reden will, nur ihre verschiedenen Versmaße erwähnt.

Res

Res gestae &c. Könige und Fürsten find die Personen der epischen Handlung, wenigstens in den Mustern der Griechen, nach denen Horaz räsonnirte. Das Versmafs, welches man für die Epopöe angenommen hatte, war der pythische Hexameter. Uebrigens kann die Meinung des Dichters nicht seyn, daß Homer der Erfinder dieses Versmafses, oder auch nur der erste gewesen sei, der es in dem Heldengedichte gebraucht habe: denn dieses würde der Geschichte widersprechen. Das Beispiel Homers, des grössten Heldendichters, soll nur auch in diesem Stücke unsere Richtschnur seyn. Dabei zielt Horaz auch wohl theils auf die metrische Vollkommenheit der homerischen Gedichte, welche Muster der poetischen Musik find, theils auf die Schönheit und Zweckmäfsigkeit seines Vortrags.

Quis tamen — lis est. Exigui heiffen die elegischen Verse, entweder ihrer Kürze wegen, weil der zweite Vers, der Pentameter kleiner ist, als der erste; oder auch in Rücksicht des minder prächtigen Ausdrucks, der sich nie bis zur Majestät und zur Fülle der Epopöe erhebt. Unter den Dichtern, denen der Ruhm dieser Erfindung zugeeignet und bestritten wird, werden Archilochus, Polymnestus von Colophon, Callinous, Terpander, Clonas, Theokles von Naxos u. a. genennt.

Archilochum — iambo. Archilochus brauchte den Iambus mit Erfolg in seinen Satyren gegen seine Feinde: daher auch die Griechen gewöhnlich Iamben nennen, was wir Personalsatyren nennen würden. Archilochus war von Paros, und lebte noch
gegen

gegen die 29. Olympiade. Den Charakter seiner Gedichte setzt man in Stärke und Kühnheit der Gedanken, kurze, lebhafte, durchdringende Schilderungen. Das erste Opfer seiner Galle, erzählt man, war Lycambes, der sich wegen der Satyre erhenkte, die Archilochus auf ihn machte, weil er seine Tochter Neobule, wider das gegebene Wort, einem reichern Freier gegeben hatte. Der Dichter trieb seine Rache so weit, daß die drei Töchter des Lycambes, um sich seiner Wuth zu entziehn, dem Beispiel ihres Vaters folgten. Das Buch der Epoden des Horaz ist nach dem Muster der Archilochischen Iamben geschrieben. Der Dichter sagt selbst:

*Parios ego primus iambos
Ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res & agentia verba Lycamben.*

L. I. Ep. 19. v. 23.

Hunc — agendis. *Socci* die niedrige Fußkleidung, welche die Schauspieler in der Komödie trugen: *cothurnus* der erhöhte Sandal, (nicht Halbstiefel) den man für die Tragödienspieler erfunden hatte, um ihnen ein größeres, übermenschliches Ansehen zu geben. Daher wird *foccus* und *cothurnus* oft für die Komödie und Tragödie gebraucht, und hier um so schicklicher, da der Ausdruck *hunc socci cepere pedem* so schön paßt.

Der Iambe ist lebhaft; er schickt sich daher zum Dialog: er ist lautbar wegen des scharfen Tons, und des eindringenden Kontrasts der langen und kurzen Sylben: er wird daher am leichtesten gehört: er ist leicht, seine Füße werden wenig be-

bemerkt, und er findet sich oft von selbst im Gespräch ein: er ist daher zur Handlung gleichsam gemacht.

Musa — referre. Dieses heist der lyrischen Poesie einen sehr rühmlichen Ursprung geben: Menschen haben die übrigen Dichtarten erfunden: diese ist ein Geschenk der Götter. In Prosa übersetzt, heist das wohl so viel, das die lyrische Poesie im vorzüglichsten Grade eine Tochter der Begeisterung ist. Uebrigens unterscheidet Horaz hier drei Arten lyrischer Gedichte: Die Hymne, die heroische Ode, den Siegsgefang, und die leichtere Gattung des Liedes. Die Hymne hat das Lob höherer Wesen zum Vorwurf, und lässt sich nach dem Gebrauch der Griechen in zwei Unterarten theilen: die eigentliche Hymne, *Divos*; und der Pään, *pueros Deorum*: von dem Siegsgefang erwähnt der Dichter nur eine Art, den Siegsgefang auf die Kampfspieler, weil der grösste Lyriker der Griechen, Pindarus, sich in diesem Fache so sehr ausgezeichnet hatte: *Et pugilem victorem Et equum certamine primum*: von dem Liede werden zwei Arten angeführt; Lieder der Liebe: *juvenum curas*, und Trinklieder, *libera vina*. Das *equus certamine primus* statt des Wettrenners selbst gesetzt sei, braucht wohl nicht erinnert zu werden. Eigentlich waren es auch die Rosse, die den Preis verdienten: denn der Wettrenner, dem sie gehörten, erschien oft nicht einmal auf der Rennbahn.

Descriptas — malo. Um ein tragischer, epischer, lyrischer Dichter zu heissen, ist es nicht genug

nung Hexameter, Iamben oder sapphische Verse zu machen: die Hauptsache ist den bestimmten Charakter jeder Dichtart, *descriptas vices*, und die eigenthümliche Farbe jedes Werkes, *operum colores*, zu beobachten. Nicht genung: jeder Vorwurf in einer Gattung hat seine besondere Farbe: der Vorwurf kann mehr oder weniger komisch oder tragisch seyn. Jeder Theil in einem Vorwurfe, jeder Gedanke in jedem Theile hat seine eigene Schattirung; und wer sich auf diese nicht versteht, macht auf den Namen eines Dichters vergebens Anspruch. Dieser Theil der poetischen Vollkommenheit gehört in gewisser Rücksicht zur Ausbildung des Werkes, wobei es, außer dem Genie und dem richtigen Naturgefühl, auch auf Fleiß, auf Kenntniß der Regeln, Studium der guten Muster, und fleißige Uebung ankommt. Daher sagt der Dichter: *Cur nescire, pudens — malo?*

89 — 91. Hurd glaubt, Horaz habe hiebei den Thyestes des Ennius im Sinne gehabt, der sich des hier gerügten Fehlers vorzüglich schuldig gemacht hätte. Zum Beweise führt er eine Stelle aus dem Orator des Cicero * an, wo dieser Schriftsteller von den nachlässigen Versmaßen einiger Dichter spricht, und hinzusetzt: "*Similia sunt quaedam apud nostros: velut in Thyeste:*

Quemnam te esse dicam? qui tarda in senectute, Et quae sequuntur: quae, nisi cum tibicen accesserit, orationi sunt solutae simillima."

Es

* Cap. 55.

Es scheint ihm ferner wahrscheinlich, daß der Dichter zugleich auf eine indirekte Art den Varius habe loben wollen, dessen Thyest, nach Quinktilians Zeugniß, keinem griechischen Trauerspiele nachstand. So scharffinnig die letztere Muthmaßung ist; so gewagt scheint die erstere: da in jener Stelle des Cicero offenbar von dem nachlässigen Verfebau, und nicht von dem Style des Ennius die Rede ist. Die Wörter *exponi* und *narrari* sind hier sehr gut gewählt, um die zwei hier getadelten Fehler auszudrücken: denn das erste befaßt eine gewisse Pracht des Ausdrucks, die für die niedern Vorwürfe der Komödie unschicklich ist; und das zweite eine platte, profaische Sprache, die sich nicht über den gewöhnlichen Erzählungston erhebt, und daher eben so wenig in die Tragödie paßt.

92. *I. e. cuique dicendi generi adsignetur locus decens vel conveniens, quem tueatur, quin in alterius provinciam evagetur.* Jede Art des Ausdrucks behaupte sich in der Stelle, in der Dichtart, für die er sich schickt. Quinktilian hat diese Stelle nachgeahmt. *Sua cuique proposita lex: suus cuique decor est. Nec comoedia in cothurnos adsurgit, nec contra tragoedia socco ingreditur. Habet tamen omnis eloquentia aliquid commune. Id imitemur, quod commune est.* L. X. c. 2. Jede Gattung hat ihr Gesetz: ihren Anstand. Die Komödie erhebt sich nicht zum Cothurn, noch sinkt die Tragödie bis in den komischen Ton. Doch haben alle Arten der Beredsamkeit etwas Gemeinsames; und dieses Gemeinsame müssen wir nachahmen.

93 — 98. So sehr beide Gattungen zuweilen in einander zu fließen scheinen; so erhebt sich doch die Komödie nie bis zum Heroischen, und die Tragödie sinkt nie bis zum ganz Komischen herunter: bemerkt Batteux ganz richtig, und führt zum Beispiele die Phädra des Racine an. Der Styl dieser Unglücklichen ist abgebrochen, niedergeschlagen: allein es bleibt doch immer eine klagende Königin.

Der beste Kommentar über diese Stelle liegt übrigens in den V. 108 — 111. Um nach dem Leben zu zeichnen! muß der Dichter fürs erste mittelst der Erfahrung seines eigenen Bewusstseyns die besondere Stimmung der Seele erwägen, worinn sich der Sprechende nach der Lage und den Umständen nothwendig befinden muß. Die Gefinnungen, worinn sich diese besondere Stimmung schildert, sind die ächten Züge des Charakters, den er darstellen will. Allein die Wahrheit der Empfindung kann durch eine unschickliche Sprache verderbt oder verwischt werden, wie ein fehlerhaftes Kolorit oft die richtigsten Züge eines Bildnisses verstellt oder zerstört. Um also eben so gut nach der Wahrheit zu malen als zu zeichnen, ist weiter eine genaue Rücksicht auf den Ausdruck erforderlich. Eben jene gemeinschaftliche Natur hält auch hier dem wahren Künstler die Fackel vor. Wenn wir in uns selbst zurückgehen, so finden wir, daß die Seele auf der einen Seite, in jeder vorausgesetzten Lage, eine gewisse Gattung von Vorstellungen und Empfindungen hervorbringt, die mit ihrem wahren Zustande harmoniren, und ihn ausdrücken; eben so bemerken wir auch,

auch, wenn wir auf die Sprache Achtung haben, worinn diese Empfindungen sich offenbaren, daß sie einen Styl oder eine Art des Ausdrucks vorzüglich vor allen andern annehmen. Denn der Ausdruck, wenn der Gebrauch einer falschen Kunst ihn nicht verzerrt, gibt das richtige Bild unserer Empfindungen, so wie die Empfindungen, wenn die Natur nicht unterdrückt oder durch Entgegenwirken aus ihrem Gange gebracht wird, immer treue Abbildungen der Sitten sind. Die Anwendung dieser Beobachtungen auf die vorliegenden Beispiele wird alles dieses einleuchtend machen.

Die Leidenschaft des Zorns stört das ganze angeborne Feuer und die Energie der Seele auf. In dieser Unordnung, in diesem Aufruhr der geistigen Kräfte sind unsere Empfindungen stark und lebhaft: die Natur treibt uns zu edeln und erhabenen Begriffen von uns selbst, und einer hochmüthigen Verachtung Anderer. Dieses bestimmt hinwiederum das Genie unsers Ausdrucks, der, solchen Empfindungen gemäß, kühn und belebt seyn, in gewaltige Bilder ausbrechen, und in die volle Pracht tonreicher Epitheten und heftiger Figuren aufschwellen muß. Dieses muß selbst in den mindern Angelegenheiten des niedern Privatstandes geschehen:

Iratufque Chremes tumido delitigat ore.

In dem Affekte der Traurigkeit findet gerade das Gegentheil hievon Statt. Die Seele, von ihrem Gram gebeugt und niedergedrückt, verfällt in schwache, furchtsame Muthlosigkeit: wir sind geneigt, fast ohne Widerstand, dem auf uns liegenden Kum-

mer nachzugeben; oder, wenn wir doch noch damit kämpfen, so besteht es nur darinn, daß wir das gepresste Herz durch Ausstossung einiger fruchtlosen Seufzer und thatloser Klagen erleichtern. So finden wir diesen Affekt von jenen vollkommenen Meistern der einfachen Natur, den griechischen Tragikern, vorgestellt. Ihre sich grämenden Personen haben so wenig irgend einen starken Gedanken, irgend einen männlichen Entschluß, daß sie beständig in traurigen Klagen über ihr gegenwärtiges, und zögernder Besorgniß über ihr künftiges Elend hinschmachten.

Wenn diese Empfindungen sich in Worten ausdrücken, so können es wohl keine andern, als die einfachsten, ungefuchtesten seyn, welche die Sprache des Klagenden darbietet. Diese Nachlässigkeit, oder eigentlicher Niedergeschlagenheit des Kummers stimmt den Sprechenden, sich mit Worten zu begnügen, die so niedrig sind, wie seine Lage. Seine schwache Vorstellungskraft ist nicht allein unfähig sich nach schönen Worten und glänzenden Redensarten umzusehen; sondern, wenn sie der Zufall ihm auf den Weeg wirft, so stößt er sie zurück als Zierathen eines andern Standes, die nur zur Schmach seines gegenwärtigen Elends dienen. Die Pracht des Wohlklangs und der Stolz des poetischen Ausdrucks liegen ihm so wenig am Herzen, daß es viel ist, wenn er sich nur die Mühe giebt, die gewöhnliche Richtigkeit der simplen Prosa zu beobachten; und dieses geschieht sogar, wo die Höhe des Rangs und die Wichtigkeit der Angelegenheiten zusammenstimmen,

stimmen, um die Seele zu mehr Stolz und Würde zu erheben.

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

So weit kann der dramatische Schriftsteller sich dadurch belehren, daß er in sein eigenes Bewußtseyn zurückgeht, und die sichern Vorschriften der Erfahrung beobachtet. In Betreff der glücklichen Anwendung dieser Regel auf den wirklichen Fall, kömmt alles auf die Beschaffenheit seines eignen Geistes an, dem gleichwohl das fleißige Studium derjenigen Schriftsteller sehr zu Hilfe kommen kann, die in dieser Art am meisten sich auszeichnen: und in dieser Klasse erkennt man einstimmig den Preis dem Euripides zu.

D. Bentlei verbindet den Vers 95 mit dem 96: 1.) weil *tragicus* nicht für *tragoediarum scriptor* gelten könne, und 2.) um den Gegensatz beizubehalten. *In comoedia iratus Chremes tumido, in tragoedia Telephus pauper humili sermone utitur.* Allein Horaz konnte ja mittelst eines gewöhnlichen Tropus dem Dichter das zueignen, was er seine Personen sagen läßt: und jener Gegensatz wird bei der gewöhnlichen Lesart besser erhalten. Der Dichter sagt erst von der Komödie im Allgemeinen, daß sie zuweilen mit ihrem Tone steigt:

Interdum tamen & vocem comoedia tollit.

Er bestätigt hierauf diese allgemeine Bemerkung durch das besondere Beispiel des Terentianischen Chremes:

Iratusque Chremes tumido delitigat ore.

Ein

Ein genauer Gegensatz erfordert die nämliche Methode in Absicht dessen, was von der Tragödie zu sagen ist, und dieses ist auch so, wenn wir der gemeinen Lesart folgen. Zuerst wird die allgemeine Bemerkung gemacht, daß die Tragödie, wenn sie Traurigkeit auszudrücken hat, sich zu einem demüthigern Tone herabsenkt:

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

Und dann wird die allgemeine Wahrheit wieder durch ein besonderes Beispiel bestätigt. Telephus, ein Sohn des Herkules, und Peleus, Achills Vater, wurden ihrer Staaten beraubt, und mußten bei den griechischen Fürsten Hilfe suchen; welches dem Euripides den Stoff zu zwei Trauerspielen gab. Hurd glaubt, daß der Dichter hier diese Tragödien des Euripides vor Augen gehabt habe, in denen die Charaktere gehörig behauptet, und in angemessener Sprache ausgedrückt waren: zwar nicht die griechischen Tragödien selbst, sondern ihre lateinischen Nachahmungen von Ennius, Accius oder Nævius, die alle drei das Sujet des Telephus bearbeitet hatten. Ob man *Telephos*, oder *Telephus*, & *Peleus* oder *aut Peleus* liest, kann gleichviel seyn. *Projicit ampullas* ist soviel als *abstinet ab ampullatis adfectibus*, & *ab sesquipedalibus verbis*. Der Ausdruck *ampulla* im figürlichen Sinn, *verba ampullata*, *ampullari*, ist entweder daher genommen, daß diese Geschirre groß und weitbauchig sind, oder von dem Geräusch, welches das Wasser beim Herausfließen macht. *Verba sesquipedalia* sind lange, tonreiche, wohlklingende Worte, aus mehrern
zusam-

zusammengesetzt, und daher dem hohen poetischen Styl angemessen.

99. 100. Wenn das Wort *pulchra* in dem ganzen Umfang, den ihm der Gebrauch gegeben hat, genommen wird, so begreift es auch das *dulce*, und dann wäre der vorliegende Satz ungereimt. Es gibt aber in allen Sprachen Wörter, die bald in engerer, bald in weiterer Bedeutung gebraucht werden, und unter diese gehört das Wort *Schön* in allen Sprachen. Ursprünglich kömmt es den Gegenständen des Gesichts zu, es sei, daß sie uns blos durch ihre Farbe, oder durch das Verhältniß ihrer Zusammensetzung gefallen. Bald hat man es auch auf die analogen Gegenstände des Gehörs ausgedehnt. Allein nicht nur gegenwärtige Gegenstände, sondern auch abwesende können uns mittelst der Einbildungskraft gefallen: und so hat man auch in den Künsten der Rede nicht nur dasjenige, was vermittelt des Wohlklanges auf das Ohr, sondern auch, was durch die Schilderungen auf die Einbildungskraft angenehm wirkt, *schön* genannt. Da man bemerkte, daß alles, was wir *schön* nennen, gefällt; so hat der Sprachgebrauch den Satz, auch umgewandt, für richtig angenommen, und auf alles, was uns gefällt, die Ursache mag in der Nachahmung schöner Formen der Außenwelt, oder in dem Eindruck auf das Herz liegen, die Benennung der Schönheit ausgedehnt. In diesem weitläufigen Sinne wird also die Schönheit eines Gedichtes nicht nur den Wohlklang, die Harmonie der Verse, und die dichte-

dichterische Schilderei, sondern auch die Darstellung der Sitten und Leidenschaften, und die dadurch mitgetheilte Rührung begreifen. Dieses hindert aber nicht, daß das Wort auf die bestimmtere, ursprüngliche Bedeutung zuweilen eingeschränkt werden könne; und daß dieses hier der Fall sei, erhellt aus dem Gegensatze mit *dulcis*. Daher wäre *pulchrum* hier dasjenige, was durch seinen unmittelbaren Eindruck auf das Gehör, oder seinen mittelbaren Eindruck auf die Einbildungskraft gefällt: die Schönheit der Verse, und der poetischen Malerei: und *dulce* das Rührende, das was auf das Herz wirkt. So ist der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden vollkommen. „Jedes Gedicht hat seine
 „ eigene Farbe, seine Versart, seine besondere Art
 „ von Bildern und Ausdruck. Gleichwohl fließen
 „ diese zuweilen in einzelnen Theilen zusammen.
 „ Die Komödie erhebt sich zuweilen zur starken
 „ und hohen Sprache der Tragödie; diese nähert
 „ sich zuweilen der Sprache des gemeinen Lebens,
 „ dem Ton der Komödie. Dieses fordert die richtige Darstellung der menschlichen Empfindungen
 „ und Leidenschaften; denn wir suchen in dem
 „ dramatischen Gedichte nicht bloß das Vergnügen,
 „ das aus der Schönheit der Verse, des Ausdrucks,
 „ der Bilder entsteht: wir wollen, und vorzüglich
 „ wollen wir gerührt seyn.“

101 — 113. Die richtige Lesart ist *adflect*, nicht *adsunt*: dieses fordert erstens die Eleganz, wegen des Gegensatzes mit *adrident*, und dann
 der

der Nachdruck: denn *adsunt* gibt nur einen schwankenden Begriff, und das Wort *adflere* kommt auch beim Plautus vor. *Mandata* ist die aufgegebene Rolle, das, was der Charakter und die Lage der Person erfordern. *Male loquitur mandata*, sie drückt diese Rolle schlecht aus, wenn die Empfindungen, und die Art, sie auszudrücken, mit dem Charakter und der jedesmaligen Lage des Handelnden nicht übereinstimmen. *Fortunarum habitus* ist die äußere Lage, das Verhältniß des Menschen zu seinen äußern Glücksumständen. *Format nos prius natura intus ad omnem fortunarum habitum*: die Natur bringt zuerst diejenigen Empfindungen und Affekte in uns hervor, welche unsere jedesmalige Lage, welche die Begebenheiten und Schicksale erheischen; *angi* drückt den Zustand eines tiefen, beforgnißvollen Kummers aus: *equites peditesque*: Horaz hat diesen scherzhaften Ausdruck, welcher auf der Eintheilung des römischen Volkes in *plebem* im engern Sinne und *equites* beruht, vom Plautus entlehnt. Nun zur Sache. Die Hauptabsicht der dramatischen Vorstelllung ist Rührung? Wie wird diese von dem Dichter bewürkt? Er nehme auch hier die Natur zur Wegweiserin. Die Rührung des Zuschauers und Lesers entspringt aus der Theilnehmung: und diese aus der Empfindung der handelnden Person. Ein Unglück, wodurch derjenige, den es betrifft, selbst nicht gerührt wird, sei so groß es wolle; es kann Bewunderung, aber kein Mitleid hervorbringen. Theilnehmung setzt also Rührung bei demjenigen voraus, der sie uns einflößen will.

U

Ut videntibus — laedent.

Diese Empfindungen äußern sich 1.) durch Miene, Geberden, Stimme, und das ist eigentlich die Sache des Schauspielers: 2.) durch Worte: und dieses geht den Dichter an. Stimmen die Worte nicht mit dem Spiel zusammen; so muß der beste Schauspieler mit aller Kunst und Anstrengung zu Schanden werden.

Tristia moestum — dictu.

Wie soll nun der Dichter diesen richtigen Ton, diese ächte Farbe des Affekts treffen? Dadurch, daß er den Gang der Natur beobachtet, und ihre Töne auffaßt. Die Lage des Menschen bringt, vermöge der allgemeinen Gesetze der menschlichen Seele gewisse individuelle Empfindungen, Affekte, Leidenschaften in seinem Innern hervor:

Format enim — angit:

Dann erst äußern sich diese innern Affektionen, vermöge eines unwiderstehlichen Dranges, in Tönen und Worten, die ihren Eindruck auf den Zuschauer nie verfehlen können, weil sie der unverfälschte Abdruck des innern Seelenzustandes sind.

Post effert — lingua.

Um also in dem Zuschauer alle jene Mitgefühle zu wecken, welche die lebhafteste Darstellung eines unter den Schlägen des Schicksals kämpfenden Sterblichen begleiten, muß die Seele des dramatischen Schriftstellers zu der feinsten Empfindsamkeit gestimmt, und fähig seyn, von ihren selbstgeschaffenen Bildern die nämlichen Schwingungen anzunehmen, welche, der Erfahrung zufolge, den Leidenden

den im wirklichen Leben erschüttern. Dieses ist ein so feltener Grad von Humanität, daß es kein Wunder ist, wenn es so wenigen in diesem Meistertheile des Drama gelungen ist. Euripides hatte, unter allen Alten, das Meiste von dieser sympathischen Zärtlichkeit in seiner Seele, und daher finden wir ihn auch in diesem Ruhm ohne Nebenbuhler. Er ist der tragischste Dichter, sagt Aristoteles: und Quintilian l. 10. c. 1. *In affectibus cum omnibus mirus, tum in iis, qui miseratione constant, facile praecipuus.* Wer also das Mitleiderregende in dem Trauerspiel ausdrücken will, würde wohl thun, wenn er erst sein eigenes Herz nach dieser Regel prüfen wollte, eh er's unternimmt, auf die Herzen anderer Menschen zu wirken. Cicero hat im zweiten Buche *de oratore* diese Regel auf die Beredsamkeit angewendet, und mit seiner gewöhnlichen Eleganz und gesunden Vernunft eingeschärft.

114 — 118. Aufser der allgemeinen menschlichen Natur muß der Dichter aber auch die Schattirungen der Charaktere, Leidenschaften, und ihres Ausdrucks studieren, die von der Verschiedenheit der Stände, der Lebensart, der Nation herrühren. Er muß nicht nur Kenntniß der menschlichen Natur, sondern auch Menschenkenntniß haben: nicht nur wissen, was Er selbst, oder der Mensch überhaupt, sondern auch, was ein Mensch von dem Alter, dem Charakter, dem Temperament, der Nation, dem Stande unter gegebenen Umständen empfinden und sagen muß. Denn die allgemeinen Gesetze des Empfindens

pfindens werden durch alle diese individuelle Bestimmungen modifizirt. Der Einfluss aller dieser Umstände ist von zweifacher Art: 1.) Auf die Empfindungen und Leidenschaften selbst, sowohl *a)* der Art, als *b)* dem Grade nach. Ein Mensch lacht, wo der Andre weint: was den Cholerischen entflammt, erfüllt den Melancholischen mit Traurigkeit: der muntere Jüngling geräth vor Freuden außer sich, wo der gesetztere Mann beinah gleichgültig bleibt. 2.) Auf den Ausdruck: ein König klagt anders, als ein Sklave: Zorn und Liebe drücken sich anders beim Barbaren, anders beim gebildeten Menschen aus. Im 114. Verse lesen einige *Davusne — an Herus* oder *Heros*: das macht in der Hauptsache keinen Unterschied, da sich eben nicht behaupten läßt, daß in der ganzen Stelle bloß von tragischen Personen die Rede sei: feiner aber ist die Abstufung zwischen *Divus* und *Heros*: da auch die Heroën, z. B. Herkules, Theseus, Götterföhne sind, und es folglich äußerst schwer ist, den feinen Unterschied der Gefinnungen und der Sprache, der sich zwischen ihnen und Göttern finden muß, zu greifen.

119 — 124. Nach dem Rufe malen, heißt nach dem malen, was der größte Theil der Menschen glaubt, weiß, oder sagt. Man kann eine vierfache Welt annehmen, sagt Batteux, woraus der Dichter seine Charaktere und seinen Stoff nimmt: 1.) die wirkliche Welt, zu der wir selbst gehören; 2.) die historische Welt, die wahre Namen und Thaten enthält, die aber nicht mehr bestehen; 3.) die Fabel-

Fabelwelt, welche ältere und neuere Dichter geschaffen, und dadurch ihren Dichtungen eine Art von Wirklichkeit gegeben haben; 4.) die Welt der Möglichkeiten, die in eines jeden Ideen, nach dem Umfange seines Geistes schwebt. Sokrates in den Wolken des Aristophanes war, dem Vorgeben nach wenigstens, aus der wirklichen; der Kato des Addison aus der historischen; Medea, Oedipus, Orestes sind aus der Fabelwelt; und Emilia Gallotti gehörte zur möglichen Welt, ehe ihr Lessing eine poetische Existenz gab. Die drei ersten Welten faßt Horaz unter dem Namen des Rufs zusammen, weil alle Charaktere, die daraus genommen werden, in der wahren oder falschen Meinung der Zuschauer schon ihre bestimmten Grundzüge haben: die vierte gehört ganz der Dichtung, und macht eine neue Schöpfung aus.

Aut — finge. Wenn der Dichter nach dem Rufe malet, so geht er den Ideen anderer nach: wenn er schafft; so folgt er seinen eigenen: und dann muß er, nach dieser Regel, den Charakter der erfundenen Person ein für allemal deutlich und bestimmt angeben, und ihn immer sich selbst gleich bleiben lassen.

Scriptor — Achillem. Bentlei und Sanadon lesen *Homereum*, und wirklich scheinen auch die Scholiasten diese Lesart vor sich gehabt zu haben, welche diese Stelle erklären: *Si ad imitationem Homeri describis; si Achillem, de quo semel Homerus scripsit, velis scribere; talem debes scribere, qualem Homerus ostendit*: Sanadon behauptet
außer.

außerdem, daß *honoratus* ein unschickliches Epitheton sei, indem die ganze Ilias die Beschimpfung des Achills durch Agamemnon zum Gegenstande habe. Allein er hat nicht bedacht, daß dieses nur die Gelegenheit und der Anfang der Haupthandlung, die Rache Achills, oder die Wiederherstellung seiner Ehre aber der Knoten und die Entwicklung derselben sei.

Sit Medea — invictaque. Medea, die Tochter des Kolcherkönigs Aeëtes, wegen ihrer Zaubereien bei den Alten berüchtigt, verhalf dem Jason zum Besitz des goldenen Vlieses, flüchtete sich mit ihm aus ihrem Vaterlande, und ward zu Korinth, wo er sich mit der Tochter des Königs Kreon vermählte, von ihm verlassen; um sich an ihm zu rächen, ermordete sie ihre eigenen Kinder, die Jason mit ihr erzeugt hatte. Der Charakter, den Horaz der Medea beilegt, ist aus dem Euripides genommen, bei dem dieser unbefiegte, wildstolze Muth in jenen Schranken behauptet wird, welche die Natur und der richtige Geschmack erfordern; da Seneka, der nur die Regel des Horaz, und nicht die Natur vor Augen hatte, statt eines entschlossenen, rachsüchtigen Weibes, eine Furie geschildert hat.

Perfidus — Orestes. Ixion, ein Sohn des Phlegias, Königs der Lapithen, eines thessalischen Volkes, heirathete die Tochter des Deioneus, Dia. Nach der Gewohnheit der ältesten Zeiten war er seinem Schwiegervater ein Hochzeitgeschenk schuldig. Als Deioneus, nach der Hochzeit, öfters darauf drang, lud ihn Ixion zu einem prächtigen Mahle.
mit

mit dem Versprechen, das Geschenk dabei abzutragen; machte aber am Eingange seines Hauses eine tiefe Grube, die er mit brennbarer Materie anfüllte, und oben mit Stroh und Spreu bedeckte. Der treuherzige Schwiegervater kam, fiel in die Grube, die unten schon in Feuer stand, und verbrannte mit Haut und Haar. Götter und Menschen verabscheuten den treulosen Mörder; und Niemand wollte ihn föhnen: bis endlich Zeus sich seiner erbarmte, und ihn noch dazu seiner Tafel und Hausgenossenschaft würdigte. Aber der Arglistige vergaß seine Tücke nicht, und sann darauf, das Weib seines Wohlthäters zu verführen. Zeus täuschte ihn durch eine Wolke, die er in Juno verwandelte, und mit welcher Ixion die Centauren zeugte. Der Gott bestrafte die Absicht des Verräthers, stürzte ihn in den Tartarus, und heftete ihn an ein stets umgehendes Rad, wo er unter ewigen Martern Dankbarkeit predigt. *Ino*, die Tochter des Cadmus und der Hermione, war die Gemahlin des Athamas, Königs von Theben, von dem sie zwei Söhne, Learch und Melicertes, hatte: Athamas tödtete den einen in einem Anfalle von Wuth, und die verzweifelnde Ino sprang, um ihrem Gemahl zu entgehn, mit dem andern in die Fluthen, wo beide in Meergötter verwandelt wurden. Diese Fabel hat Ramlern Stoff zu einer seiner schönsten Kantaten gegeben. *Io*, die Tochter des Flußgottes Inachus, entflammte durch ihre Reize den Vater der Götter, und ward, um der Eifersucht der Juno zu entgehen, von ihm in eine Kuh verwandelt: Juno machte sie wütend, gab ihr den

hun-

hundertäugigen Argus zum Hüter, und sie schweifte von Land zu Land umher, bis sie endlich in Aegypten ihre Gestalt wieder bekam, und der Meinung der Griechen nach als Göttin Isis verehrt ward. *Vaga*, in wiefern es hier einen Gemüthszustand, und nicht bloß ihr Schicksal anzeigen soll, welches eigentlich nicht hieher gehört, kann nichts anders als jene unftäte, entschließungslose Bangigkeit anzeigen, welche die Io, um der Juno zu entfliehen, von Ort zu Orte treibt, und sie nirgends Ruhe schmecken läßt. *Orestes* rächte den Tod seines Vaters Agamemnon durch den Mord des Aegyßth, und seiner eigenen Mutter Clytämnestra, und fiel durch seine Gewissensbisse in eine melancholische Wut, die ihn zu einem glücklichen Vorwurfe der tragischen Muse der Griechen gemacht hat.

125 — 127. *Inexpertum*. Ein neuer, noch nie bearbeiteter Stoff; *persona nova*, eine neue, in der historischen oder Dichterwelt noch nicht bekannte Person, ein neuer Charakter. Hurd liest *aut sibi constat*: und dann wäre die Regel zweifach. Der Charakter muß entweder einförmig, das ganze Stück hindurch derselbe seyn: *Servetur ad inum, qualis ab incepto processerit*: oder, wenn er abwechselt, wenn er uneinförmig ist, so muß er wenigstens Bestandtheit haben, auf eine einförmige Art uneinförmig seyn d. i. es muß die Veränderung der Gefinnungen aus der Grundlage des Charakters, den Meinungen und Vorurtheilen der Person, und der Veränderung der äußern Umstände sich begreifen lassen.

lassen. Als Belege zu dieser Regel, die auch Aristoteles in seiner Poetik gibt, führt er die Elektra und die Iphigenia des Euripides an: die erste wird uns anfangs mit den stärksten Zügen der Unversöhnlichkeit und der Rachsucht geschildert, und doch ist der Mord der Clytämnestra kaum vollführt, als sie auf einmal Gewissensbisse und Reue fühlt. Iphigenia klagt, weint, ist trostlos, wie sie hört, daß sie *nubendi tempore in ipso*, wie Lucrez sagt, der Diana in Aulis geschlachtet werden soll: bald darauf aber, nachdem sie die Wichtigkeit und Nothwendigkeit hievon eingesehen hat, wiederruft sie, und widmet sich selbst gern und willig zum Opfer.

128 — 135. *Commune*, glauben Batteux und Sanadon, bedeute hier Geschöpfe der Einbildungskraft: Charaktere, die nur im Allgemeinen angegeben sind z. B. der Geizige, der Rachfüchtige u. s. w. und werde dem *Proprium* d. i. demjenigen entgegengesetzt, was durch individuelle Züge genau bestimmt ist z. B. Agamemnon, Achill. Der ältere Ausleger Lambinus erklärt es so: *Communia hoc loco appellat H. argumenta fabularum a nullo adhuc tractata, & ita, quae cuivis exposita sunt & in medio quodammodo posita, quasi vacua & a nemine occupata*. Daß dieses so ziemlich der richtige Sinn sei, beweisen die Worte *ignota indietaque*, womit H. weiter unten dasselbe bezeichnet. Indessen, dünkt mich, lassen beide Erklärungen sich miteinander vereinigen, und laufen, bei näherer Beleuchtung, auf eins hinaus. *Communia* sind Vorwürfe,

würfe, deren sich noch Niemand bemächtigt, die noch kein Dichter behandelt hat. Hier sind also die Charaktere noch nicht in der Einbildungskraft des Publikums bestimmt: der Dichter muß sie selbst erst nach allgemeinen psychologischen Regeln entwerfen, und nun erst durch die Umstände, in die er sie versetzt, durch die Handlungen, die er ihnen leiht, sie entwickeln und mit jener Individualität bekleiden, wodurch sie fähig werden, Theilnehmung zu erregen.

Publica materies ist nun gerade das Gegentheil von dem, was der Dichter *Communia* nannte. *Publica materies* ist ein Stoff, dessen schon die Dichter sich bemächtigt haben; und der daher den Zuschauern im Allgemeinen schon bekannt ist. Um in der Behandlung eines solchen Stoffs etwas Eigenes zu behalten, empfiehlt der Dichter drei Malsregeln: 1.) daß man nicht dem bekannten Zirkel des Originalwerks, der Geschichte, oder der Fabel folge, d. i. daß man sich nicht sklavisch und abergläubisch an den Plan und die Methode desselben halte: 2.) daß man nicht statt eines Nachahmers ein Uebersetzer werde. Wenn wir's rathsam finden, einen oder den andern Theil des Originals ausdrücklich nachzuahmen, so soll es mit Freiheit und Scharffinn geschehen, ohne uns sklavisch an die Ausdrücke zu binden; 3.) keinen Nebentheil aus dem Muster aufzunehmen, den der Anstand oder die Natur des Werks verwirft. Wenn der Dichter seinen Stoff aus dem Homer nimmt; so darf er weder der Erzählung Homers Schritt für Schritt folgen, noch die Reden seiner
feiner

seiner Personen, wie ein treuer Dollmetscher, Wort für Wort geben. Die Rede ist von einem dramatischen Schriftsteller. In deinem Gedichte, sagt Horaz, gibt es zwei Dinge: die Fabel, die gleichsam das Gerippe ausmacht, und die Reden, welche dieses Gerippe ausfüllen und bekleiden. Was den Inhalt betrifft; so darfst du nicht Schritt für Schritt der Erzählung Homers nachgehn. Du kannst neue Vorfälle hinzuthun; alte weglassen, versetzen, verrücken, in Ursachen, Wirkungen, Umständen mehrern, mindern, ohne dich an jene knechtische Nachahmung, oder vielmehr Wiederholung zu binden, die das Genie erstickt, und welche die alltäglichsten Köpfe erreichen können.

Nec circa vilem patulumque moraberis orbem.

Was die Reden betrifft; so darf dein Agamemnon oder Achilles nicht alles nachsagen, was Homers Agamemnon oder Achilles gesagt haben. Du bist Dichter, und hast volle Freiheit: du kannst neue Gedanken und Gründe brauchen, die ganz dir zugehören, und aus den neuen Situationen entspringen, die du in die Fabel des Gedichts gebracht hast.

Nec verbum — interpres.

Wenn du, aus übertriebener Bedenklichkeit, in nichts von dem Verfasser, aus dem du deinen Stoff genommen hast, abzugehen dich getrauest; so ist's möglich, daß du, der du nicht ein episches Gedicht, wie Homer, sondern ein Drama liefern sollst, das ganz andere Regeln hat, in eine solche Enge gerathest, daß du weder ohne Schande zurück, noch

vorwärts gehen kannst, ohne die Regeln deiner Dichtart zu verletzen.

Nec desilies — lex.

Wir ziehen die Lesart *proferre* der von Sanadon vertheidigten *referre* vor, weil dieses letztere zwar wohl zu *pudor*, nicht aber zu *operis lex* paßt. Horaz, der immer mit den Worten kargt, und seine Gedanken zusammendrängt, hat dieses Wort ausgesucht, weil es beide Ungelegenheiten ausdrückt, denen ein Schriftsteller ausgesetzt ist, der sich in eine Enge begeben hat, *in arcto*; er kann seinen Fuß nicht rücken, *proferre*, weder um zurück zu gehen, *vetat pudor*, noch um weiter zu schreiten, *vetat operis lex*.

136 — 152. *Cyclius*: andere lesen *Cyclicus*. Die ganze Folge von Begebenheiten von dem Ursprung der Welt und der Götter bis auf die historischen Zeiten oder bestimmter bis auf den Tod des Ulyßes nannten die Griechen den mythischen oder epischen Cyklus: den mythischen, weil alle Fabeln (*Mvθοι*) in diesem Zeitraume begriffen waren; den epischen, weil die epischen Dichter den Stoff ihrer Gedichte aus diesem Zeitalter genommen hatten: so wie nun diese Begebenheiten selbst in einer gewissen Zeitordnung auf einander folgten; so waren auch die Dichter nach einer entsprechenden Folge gestellt, und machten eine zusammenhängende Reihe aus, welche dem epischen Cyklus entsprach, und auch selbst der epische Cyklus hieß. In so fern sind die epischen Dichter und cyklischen Dichter der Grie-

Griechen einerlei. * Wer der cyklische Dichter, den Horaz tadelt, gewesen sei, läßt sich nicht ausmachen. Nur soviel sehen wir, daß er den trojanischen Krieg zum Vorwurf seiner Muse gewählt hatte. Dem Beispiele dieses Cyklikers setzt H. das weisere Muster Homers entgegen; der seine Odyßee ganz bescheiden anfängt. Wie reimt sich aber das *qui nil molitur inepte*, was hier H. an dem Homer rühmt, mit dem *indignor quandoque bonus dormitat Homerus* weiter unten. Wenn alles beim Homer zum Ziele trift: *nil molitur inepte*: so ist er ja das Ideal des fehlerlosen Dichters? *Moliri* ist von sehr weitläufiger Bedeutung, und zielt entweder auf den Plan und die Anordnung des Gedichts im Ganzen, oder auf die Stellung und Ausführung einzelner Theile. Homer kann in dem Plane seiner Gedichte weise und unverbesserlich seyn, und doch in der Bearbeitung einzelner Theile Nachlässigkeiten begangen haben, die den Kenner beleidigen.

Tu nihil in magno doctus reprehendis Homero?
Ob man liest, *captae post tempora moenia Troiae* gilt gleichviel. Keins von beiden ist eine wörtliche Uebersetzung des Anfangs der Odyßee.

ΑΝΔΡΑ ΜΟΙ ἔΝΝΕΠΕ, ΜΟΥΣΑ, ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ, ὍΣ
ΜΑΛΑ ΠΟΛΛΑ

ΠΛΑΓΧΘΗ, ἘΠΕΙ ΤΡΟΙΗΣ ἸΕΡΟΝ ΠΤΟΛΙΕΘΡΟΝ
ἘΠΕΡΣΕ.

Antiphates war König der Lästrigenen, eines menschenfresserischen Volkes, bei dem Ulyßes viele seiner Gefährten einbüßte. Die Meerungeheuer *Scylla* und *Charybdis*, wo Ulyßes auf seiner Fahrt eben-

* Daß der größte Theil *servum pecus* war, beweist Pollian's Epigramm. *Brunk. Anal. Vol. II. p. 439.*

ebenfalls Gefahr lief, sind auch aus den lateinischen Dichtern, besonders dem Virgil und Ovid bekannt. Sie hießen in neuern Zeiten Scillio und Galofaro. Scylla ist ein Strudel an der Küste des mittäglichen Kalabriens, der die Schiffe leicht an einen Felsen des Cap Scillio zerschmettert: Charybdis ist ein Wirbel, der das Wasser und die Schiffe, welche sich hineinziehn lassen, verschlingt. Er ist in der Meerenge von Sicilien, am Eingang des ehemaligen Hafens von Messina. Das neuliche große Erdbeben hat in dieser Gegend viel verändert. Die Fabel hat beide in grausame Nymphen verwandelt, deren ausführlichere Geschichte in Ovids Metamorphosen nachzulesen ist. Die *Cyklopen* gehören zu den frühesten Bewohnern Siciliens, dessen westliche Spitze sie inne hatten. Hier ist von dem Cyklopen Polyphem die Rede, von dem der 9te Gesang der Odyssee, und das 3te Buch der Aeneis nachzusehen ist.

Der griechische Dichter Antimachus hatte ein episches Gedicht über die Rückkehr des Diomedes nach der Einnahme von Troja angefangen, das schon aus 24 Gesängen bestand, eh ers noch bis auf die sieben Helden vor Theben gebracht hatte. *Diomedes* war ein Sohn des Tydeus, und Enkel des Oeneus: *Meleager*, des Oeneus und der Althäa Sohn. Das Schicksal hatte sein Leben an einen Feuerbrand geheftet, den seine Mutter ausgelöscht hatte, und sorgfältig verborgen hielt. Meleager tödtete den Toxeus und Plexippus, seine Mutterbrüder, und Althäa warf den fatalen Brand ins Feuer, um den Tod ihrer Brüder durch den Untergang ihres Sohnes

Sohnes zu rächen. So weit hatte Antimachus ausgeholt. Der Dichter, der den trojanischen Krieg bearbeiten wollte, konnte mit gleichem Recht von dem Zwillingssei der Leda anfangen, aus dem Castor und Pollux, und Helena, die erste Ursache jenes Kriegs, hervorgekommen waren.

Semper ad — rapit. Dieses bestätigt das Beispiel aller großen Dichter. Homer fängt seine Odyssee mit dem Befehl an, den die Götter dem Merkur gaben, den Ulysses aus der Phäakeninsel nach Ithaka abfahren zu lassen, und die Aeneis zeigt uns den Aeneas gleich in der Ueberfahrt von Sicilien nach Italien. Man weiß nicht, wie diese Helden dahinkommen, und hofft sie bald zu ihrem Ziele gelangen zu sehen. Allein die Kunst des Dichters weiß sie durch eine wahrscheinliche Verkettung unvorgesehener, aber doch mit der Handlung verbundener Zufälle davon zurückzuwerfen, und dieses gibt Gelegenheit die Hauptsachen zu erzählen, die man zu wissen braucht.

Et quae — relinquit. Manche Sachen lassen sich überhaupt nicht gut bearbeiten: oft ist auch das Talent des Künstlers enger als die Kunst. Wenn das Talent nach mancherlei Versuchen den Gegenstand nicht nach Wunsch darstellen kann; so muß man ihn aufgeben.

Atque — imum. Das epische und dramatische Gedicht sind ein täuschendes Gewebe von Wahrheit und Fabel: Situationen, Begebenheiten, Vorfälle sind erdichtet: die Charaktere, Leidenschaften, Affekten, und ihr Ausdruck sind aus der Natur genommen.

men. Von dieser Mischung hängt der ganze Erfolg ab. Oft ist auch der Grund der Begebenheit wahr; z. B. der trojanische Krieg, die Fahrt des Ulysses, die Ermordung der Clytämnestra: allein der Dichter füllt den historischen Canevas mit Dichtung aus, schaltet Zwischenbegebenheiten und Personen ein: alles das ist ihm erlaubt: nur muß alles eine Miene von Wahrheit, und richtige Haltung haben, um Täuschung und Interesse hervorzubringen: und dieses, sagt Horaz, ist die große Kunst Homers, bei dem alles zusammenstimmt, alles Leben und Wahrheit athmet. Werfen wir nun einen Blick auf den Zusammenhang und das Ganze. Alles, was der Dichter sagt, ist die Fortsetzung des Rathes, den er oben gab:

Rectius — primus.

Denn nachdem er zuerst gezeigt hat, in welcher Rücksicht eine strenge Beobachtung der epischen Form in der Tragödie fehlerhaft seyn würde, schreibt er jetzt vor, wie weit sie mit Nutzen kann beibehalten werden. Dieses ist 1.) in der Einfachheit und Bescheidenheit der Ankündigung, und 2.) in der künstlichen Methode und Haltung des Stückes. 1) Die Ursache der ersten Regel gründet sich auf die Unschicklichkeit, im Anfang eine größere Erwartung zu erregen, als man durch die Folge des Gedichts befriedigen kann. Weil aber die epischen Dichter, deren Verfahren man hier vor Augen haben sollte, selbst zuweilen diese Regel verletzt hatten, und durch das Beispiel die damaligen tragischen Dichter leicht anstecken konnten, und vielleicht ange-

angesteckt hatten, so nimmt er Gelegenheit *a)* ein Beispiel dieser Ungereimtheit zu kritisiren, und *b)* demselben das weisere Verfahren Homers entgegenzustellen. 2) Eben so verhält er sich beim zweiten Artikel. Er will dem tragischen Dichter eine solche künstliche Anordnung seines Vorwurfs empfehlen, die schnell zum Ausgang eilt, und alle Umstände in dem Umfange der Geschichte, als überflüssig verwirft, die ihm den Weeg dahin unnöthiger Weise verrennen: ein Plan, welcher dem wahren Epos wesentlich ist: — Er wirft daher erst einen Seitenblick auf die unvernünftige Verletzung dieser Methode in einem gewissen Gedichte über die Rückkunft des Diomedes, und erläutert und entfaltet dann die erhabene Kunst und Schönheit der Iliade. Alles das, wie man sieht, blos in der Absicht die Vorschrift, „der tragische Dichter soll seine Fabeln „nach epischen Gedichten anlegen,“ einzuschärfen und zu erklären. Wir sehen daher, wie schicklich die Beispiele der hier getadelten Versehen, nicht wie ein oberflächlicher Leser erwarten dürfte, aus dem Drama, sondern aus der epischen Poësie genommen wurden. Denn da diese als Muster der Nachahmung für den dramatischen Dichter aufgestellt war, wie der Context der Stelle zeigt, so ward es nothwendig, vor dem Einflusse böser Muster zu verwahren. Die zweite Regel, welche der epischen und dramatischen Dichtkunst gemein ist, verdient noch einige genauere Erwägung. Die Schicklichkeit und Schönheit der hier dem Dichter angepriesenen Anordnung werden wir am besten fassen, wenn wir
auf

auf ein besonderes Beispiel unsere Aufmerksamkeit richten wollen. Nehmen wir an, es machte Jemand den Einwurf: "Vorausgesetzt der Verfasser der Aeneis hätte die Zerstörung von Troja in der natürlichen Ordnung erzählt; würde nicht der Vorwurf, in jeder Rücksicht, so gut seine Einheit erhalten haben, als in seiner jezigen Form, wo diese Begebenheit, im zweiten Buche, als eine Episode erzählt wird?" Wir würden hierauf antworten: Mit nichten! Der Grund hievon liegt in der Natur des Werks und in dem Zustand und den Erwartungen des Lesers.

1.) Die Natur eines epischen oder erzählenden Gedichts ist, daß es dem Verfasser die Pflicht auflegt, irgend eine Begebenheit, deren Erzählung er förmlich übernimmt, in ihrem ganzen Umfange, und mit allen ihren Umständen darzustellen. Jede Figur muß in Lebensgröße gezeichnet, und in starken glühenden Farben geschildert seyn. Hätte nun der Inhalt des IIten Buchs der Aeneis mit solcher Umständlichkeit vorgetragen werden sollen; so hätte er nicht ein, sondern viele Bücher weggenommen. Durch diese treue und belebte Zeichnung, und die Zeit, welche sie haben würde, auf die Einbildungskraft zu wirken, wäre die Begebenheit zu einer solchen Wichtigkeit aufgestiegen, daß die Haupthandlung des Gedichts nur für einen Anhang hätte gelten können.

2.) Dieselbe Folge ergibt sich auch aus dem Zustande des Lesers. Denn, fortgerissen von einer instinktartigen Ungedult, setzt er dem vorgesetzten Haupt-

Haupterfolg schnell und hitzig nach. Eine so umständliche Erzählung einer, der Voraussetzung nach, mit demselben in keinem nothwendigen Zusammenhange stehenden Zwischenbegebenheit unterbricht den Lauf seiner Erwartungen, und rückt den Gesichtspunkt zu weit hinaus. Diese so dazwischen gestellte und seinen Gedanken vorgehaltene Handlung zieht gradweise, und reißt endlich seine Aufmerksamkeit gänzlich an sich. Sie wird das Hauptthema des Stücks, oder wenigstens hat das Folgende bei seiner Erscheinung den Nachtheil, daß es ihm als ein neuer und verschiedener Gegenstand vorkömmt. So aber, da sie episodisch, d. i. als eine kurze, summarische Erzählung vorgetragen wird, die nicht von dem Dichter, sondern aus dem Munde einer in den Fortgang der Handlung nothwendig verflochtenen Person kömmt, so dient sie, die gierige Erwartung des Lesers eine Weile zu unterbrechen, und durch diese Unterbrechung zu schärfen. Sie wendet die Aufmerksamkeit eine Zeitlang von dem Hauptgesichtspunkte weg, doch nicht lange genug, um die ungedultige, auf denselben gerichtete Neugierde zu zerstören. Und so thut sie den nämlichen Dienst, wie ein Miniaturstück, das auf eine schickliche Art in einem größern Gemälde angebracht wird. Es ergötzt das Auge mit etwas, das sich auf den Zweck des Malers bezieht, doch nicht so, daß der Blick nicht hauptsächlich auf den größern Gegenstand fallen sollte. Die Parallel ist freilich nicht durchaus passend, weil der Maler nothwendig auf denselben Moment der Zeit eingeschränkt ist.

ist: allein sie kann doch zur Erläuterung dienen. Gefetzt der Maler wählte zum Gegenstande den Theil der Geschichte des Aeneas, wo er, mit seinen Hausgöttern, seinem Vater, und seinem Sohne nach Italien absegeln will: offenbar ungereimt würde es seyn, den Brand von Troja zu einem Hauptbestandtheil des Gemäldes zu machen. Das hieße zwei Gegenstände statt eines gemalt; und die *Troia incensa* würde vielleicht vor

Ascanium Anchisenque patrem Teucrosque Penates die Aufmerksamkeit ergreifen. Allein eine Perspektiv des brennenden Troja in der Ferne könnte wohl mit grossem Vortheil in einen Winkel des Stücks d. i. episodisch hingeworfen werden; hier würde es, anstatt die Aufmerksamkeit zu zerstreuen und die Einheit des Gegenstands aufzuheben, mit dem grossen Zwecke zusammentreffen, und durch Verstärkung des Interesse seine Wirkung thun. Uebrigens bezieht sich alles dieses nur auf die eigentliche Epopöe und ihre Tochter, die Tragödie, deren Zweck die Darstellung *einer* Handlung ist. Pedanterei ist's, wenn man darum die Pharfalie, den punischen Krieg des Silius, die Theseis u. d. g. verwerfen will. Diese Gedichte sind keine Epopöen, sondern machen eine eigene Gattung aus, die man etwan als historisches Gedicht klassificiren könnte. Ich wenigstens sehe nicht ein, warum die Geschichte den Schmuck der Dichtkunst nicht eben so gut, und noch mehr vertragen sollte, als die abstrakten Wissenschaften in dem Lehrgedichte. "Aber die Einheit! das Ganze!" Ist der katilinarische Krieg

Krieg nicht eins? und sind die Geschichten des Herodotus und Thucydides Fetzten?

153 — 157. Die Verbindung ist diese: Nichtigenung, daß der Dichter, den gegebenen Vorschriften nach, seinen Plan vorthailhaft anlegt: ein vollkommenes Trauerspiel, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesseln, und ihren Beifall festhalten will, muß auch ein treuer Abdruck der Sitten seyn. Außer den Besonderheiten des Amtes, Temperaments, Standes, und der Nation, die wir oben betrachtet haben, und die mit der äußersten Treue gezeichnet seyn wollen, muß der Dichter ein besonderes Augenmerk auf die charakteristischen Verschiedenheiten des Alters haben. Dieses verschafft zugleich Gelegenheit für die herrlichen Abbildungen des menschlichen Lebens in seinen aufeinander folgenden Stufen, die er von der Natur und von Aristoteles so gut zu malen gelernt hatte.

Si plausoris — dicat.

Wenn das Stück aus war, so entliefs der Chor die Zuschauer, indem er um ihren Beifall bat, und gleich darauf ward der Vorhang vorgezogen (*aulaea*).

Aetatis — notandi sunt tibi mores. Notare ist hier so viel als *designare, exprimere*, zeichnen, ausdrücken.

Mobilibusque — 3 annis. Bentley und Sanadon lesen *maturis dandus 3 annis*: und berufen sich 1.) auf den P. Caussin, der schon vor ihnen den Vers so citirt hat: 2.) auf die Scholiasten, von denen der eine diese Worte durch *maturum senem*,
und

und der andere durch *maturo seni* gibt: 3.) auf die Natur der Sache und der Sprache. “*Mobilibus* könne sich zwar auf *annis*, mit nichten aber auf *naturis* beziehen: denn die Natur d. i. das Wesen der Dinge ändere sich nicht. Horaz theile hier das menschliche Leben in zwei Haupttheile: die ersten Jahre, die Kindheit und Jugend, wo der Mensch leichtsinnig und wankelmüthig sei: *mobiles anni*: und das reife Alter, *anni maturi*: wo Reife, Standhaftigkeit und Festigkeit in dem Charakter des Menschen herrschen. Nach dieser allgemeinen Eintheilung fordere er, daß man jedes mit denjenigen Zügen male, welche der besondere Anstand eines jeden, *decor*, verlange.” Wir lassen es dahingestellt seyn, ob diese Gründe wichtig genug sind, um von der allgemeinen Lesart aller Manuscripte und Ausgaben abzugehen. Denn P. Caussin's bloße Citation, die wahrscheinlich nur auf seine eigene Muthmaßung sich gründet, kann nichts entscheiden. Die Auslegung der Scholiasten scheint zwar etwas zu beweisen: wir wissen aber auch, daß schon frühe nach den Zeiten des Horaz die Lesart an vielen Stellen variierte: *mobiles* erklärt Lambin nicht *pro levibus & inconstantibus*, *sed quae variatis aetatibus immutantur*, und *naturis* muß auch nicht die unveränderliche Grundlage der Menschennatur bedeuten: es kann die verschiedene Anlage der Menschen zu diesem oder jenem Charakter, oder noch besser, die menschliche Natur überhaupt seyn, wie sie in den verschiedenen Perioden des Lebens abgeändert erscheint.

158 — 174. *Imberbus* ist die Lesart des alten Manuscripts von Cruquius. Der Grammatiker Charisius behauptet sogar, die guten Lateiner hätten nie anders geschrieben.

Dilator — futuri. Die Natur und Aristoteles, dessen Zeichnungen des menschlichen Alters der Dichter vor Augen hatte, fordern, daß man *spe lentus*, und *pavidus futuri* lese. Das Alter ist nicht geneigt zu hoffen, und seine Blicke in die ferne Zukunft zu werfen: es betrachtet die Sachen lieber in der Nähe, und was etwas fern liegt, ist außer seinem Gesichtskreise: und so viele getäuschte Hoffnungen, die es aus Erfahrung weiß, haben es gelehrt, keine, oder wenigstens äußerst schwer neue zu fassen: so charakterisirt es auch Aristoteles: ΔΥΣΕΛΠΙΣ. *Avidus futuri* könnte nur durch *avidus vitae* erklärt werden: das wäre aber unerhört. Sonst geht der Blick der Alten vorzüglich auf das Gegenwärtige, und mehr noch auf das Vergangene, und sieht in der Zukunft höchstens Besorgnisse, *pavidus futuri*: Aristoteles sagt ΠΡΟΦΟΒΗΤΙΚΟΣ.

175 — 178. Das Verständniß dieser Verse hängt von der Art, die verschiedenen Stufen des Lebens einzutheilen, ab. Die höchste Periode des menschlichen Alters waren 50 Jahre: bis dahin gieng das zunehmende Alter: *anni venientes*: von dort fieng das abnehmende Alter an: *anni recedentes*.

Ne forte — viriles. Dieses war die ganze Absicht des Dichters bei seinen vortreflichen Gemälden der verschiedenen Lebensstufen.

179 — 188. Die Verbindung ist diese. Die unschickliche Vertheilung der Rollen, wovon zuletzt die Rede war, zerstört die Glaubwürdigkeit, vernichtet die Täuschung. Dieses erinnert den Dichter an ein anderes Versehen, welches die nämliche Wirkung hat: nämlich: *Intus digna geri promere in scenam.* Dieser Bemerkung wird aber das Zugeständniß vorangeschickt:

Segnius irritant animos demissa per aurem.

Was auf dem Theater vorgestellt wird, kann nur unter zwei Formen vorkommen: entweder man zeigt die Sache selbst: das ist das Dramatische: oder man beschreibt sie, ohne sie zu zeigen: das ist die Erzählung. Die lebhafteste und wirksamste dieser beiden Formen ist die dramatische: 1.) weil man seinen Augen mehr glaubt, als den Augen Anderer: 2.) weil das Auge mehr ins Besondere geht: mehr Umstände wahrnimmt, und weil die Einbildungskraft auf einmal und ohne Anstrengung ihren ganzen Gegenstand übersieht. Auf der andern Seite gibt es aber Dinge, welche die Kunst nicht so glücklich darstellen kann, um den Zuschauer zu täuschen: alsdann nimmt man seine Zuflucht zur Erzählung. Man erzählt, die Horazier haben sich geschlagen: Hippolytus ist von seinen Pferden fortgerissen und an den Felsen geschmettert worden. Das Ohr fordert weniger: ist leichter zu befriedigen als die Augen.

Segnius irritant animos demissa per aurem.

Zwei auffallende Beispiele der Verletzung dieser Regel finden wir in den Trauerspielen des Seneka: in seinem Hippolytus läßt er den Theseus über die
zer-

zerstückten Gliedmaßen seines Sohnes weinen, die er auf dem Theater zusammenzusetzen sucht. Dieser Umstand, der in der Handlung so scheußlich ist, hätte so können benutzt werden, daß er in der Erzählung eine sehr große Schönheit gehabt hätte, wie ein ähnliches Beispiel in der Cyropädie des Xenophon beweist, wo Panthea die zerstückten Glieder des Abradates zusammensetzt. Seine Medea verletzt selbst den Buchstaben der Regel, und alle Gesetze des Anstandes und der gesunden Vernunft, indem sie ihre Kinder im Angesichte des Publikums zermetzelt: und, als malte das die Wut ihres Charakters noch zu schwach, so verstärkt er die Grausamkeit der Ermordung noch mit allen Schrecknissen der Langsamkeit. Dieses dem Anschein nach so ungereimte Verfahren des Dichters hat in der That nur eine Ursache: das Bestreben, den Charakter der Medea zu behaupten. Denn da es ihm an wahrem Geschmacke, um die genauen, von der Natur festgesetzten Gränzlinien des menschlichen Charakters zu unterscheiden, oder an wahrem Genie, fehlte, um dieselben gehörig beizubehalten; so thut er, wie alle schlechten Schriftsteller, aus Furcht, zu wenig zu thun, zu viel: überflügelt den bescheidenen Gang der Natur, bläst ihre Empfindungen mit ausschweifender Leidenschaft auf, und schwärzt ihre Thaten mit unnatürlich schauderhaften Umständen. Vielleicht sind aber einige dieser Fehler nur kopirt. Denn, um nichts von dem Trauerspiele des Ennius zu sagen, war Ovids Medea damals sehr berühmt, und hatte, wie sich aus Quinktilians Kritik schließen läßt,

H einige

einige der Fehler, die hier an dem Seneka gerügt werden. *Ovidii Medea*, sagt er, *videtur mihi ostendere, quantum vir ille praestare potuerit, si ingenio suo temperare quam indulgere, maluisset*. Es läßt sich freilich nicht genau bestimmen, worinn dieses Uebermaß bestanden habe; wahrscheinlich aber ist es, daß es sich unter anderm in Hexereien und Zauberstücken äußerte, ein Vorwurf, der ganz zu Ovids wildem Genie paßt, und den er, wie aus seiner Erzählung dieser Geschichte in den Metamorphosen erhellt, nicht behandeln konnte, ohne in Ausschweifung und Ueppigkeit zu verfallen. Das mag nun die Ursache gewesen seyn oder nicht, so war die bloße Behandlung eines Stoffs, der durch solche Hände, wie Euripides, Ennius, Ovid gegangen war, hinreichend, einen Dichter von mehr Beurtheilungskraft, als Seneka, in Gefahr zu setzen. Denn ein Schriftsteller, der Originale übertreffen will, die auf den Plan der einfachen Natur gegründet sind, geräth nur allzuleicht in Uebertreibung und Schwulst.

— Atreus und Thyestes, die Söhne des Pelops, wurden nach dem Tode ihres Vaters enig, abwechselnd zu Argos zu regieren. Als die Reihe an den Thyestes kam, wollte der herrschensgewohnte Atreus ihm seine Stelle nicht abtreten. Der erzürnte Thyestes raubte dem Atreus sein Weib, und bemächtigte sich des fatalen Widders mit dem goldnen Vliesse, der das Pfand der Herrschaft war. Atreus, um sich wegen dieses Schimpfs zu rächen, erwürgte seine Neffen, und setzte dem Thyestes die Glieder seiner eigenen Kinder zum Essen vor.

189 — 192. *Fabula — reponi.* *Fabula* wird oft überhaupt für ein Theaterstück genommen. *Quae posci vult*, ein Stück, welches das Publikum wieder zu sehen verlangen soll: *et spectata reponi*, und das man, wenn man's auch schon mehrmal gesehen hat, doch immer gern wieder auf das Theater gebracht sieht. Nach dieser Regel wäre *quae posci vult*, und *spectata reponi* so ziemlich einerlei. Der zweite Satz läßt sich daher auch so erklären: ein Stück, das man gehörig übersehen, und dessen Gang man, nachdem es vorbei ist, im Gedächtniß behalten soll.

Nec Deus — laboret. Dignus vindice nodus, ein Knoten, den nur eine höhere Macht lösen kann: eine Verwicklung, aus der die handelnden Personen durch blos natürliche Begebenheiten nicht gezogen werden können. Horaz bedient sich des Worts *vindex*, weil die Götter vorzüglich dadurch zur Auflösung des Knotens beitragen, daß sie das Laster bestrafen, seine Anschläge vereiteln, und die Tugend retten oder rächen. Das Wort *laborare* bestimmt die Regel: die vierte Person darf wohl reden, aber selten, aber wenig: *aut non omnino loqui debet, aut pauca* sagt der Scholiast. Diese Stelle enthält demnach drei Regeln: die erste bezieht sich auf die Länge und Abtheilung des Stücks: die zweite auf den Gebrauch der Maschinen: und die dritte auf die Anzahl der Interlocutoren. Das Stück soll 1.) nicht mehr und nicht weniger als fünf Akte haben. Ein Theaterstück hat, wie die Epopöe, die Darstellung einer Handlung zum Vorwurf. In der einen geschieht

es mittelst der Erzählung, in dem andern durch unmittelbare Vorstellung. Dieses macht einen wichtigen Unterschied. Die Epopöe fordert keine unausgesetzte Aufmerksamkeit des Lesers: er kann sie aus der Hand legen, und wieder nehmen. Die Handlung der Epopöe kann daher ausgedehnter seyn. Die dramatische Handlung, welche dem Zuschauer in einem eingeschränkten Zeitraum vorgestellt werden soll, muß mehr zusammengedrängt werden. Sie darf weder zu lang seyn; sie würde seine Aufmerksamkeit und Empfindungskraft erschöpfen; noch zu kurz: weil sie ihn zu wenig beschäftigen, zu wenig Zeit auf ihn wirken, und zu leicht übersehen werden würde. Ist das Stück zu kurz; so mag man es nicht das zweitemal sehn, man weiß es auswendig; *non vult posci*: ist es zu lang, so kann man's nicht übersehen, den Plan davon nicht umfassen; *non potest spectata reponi*.

Welches ist nun das rechte Maß, und die zweckmäßige Abtheilung eines Theaterstücks? Das rechte Maß liegt in der gewöhnlichen Dauer der menschlichen Aufmerksamkeit und Empfindungsfähigkeit. Eine Handlung von zwei bis drei Stunden scheint dieselben gerade auszufüllen: sie muß aber dabei gewisse Abätze, gewisse Pausen der Aufmerksamkeit und der Theilnahme haben. Diese Abätze sind zum Theil schon in der Natur der Handlung angegeben. Jede Handlung hat einen Anfang, ein Mittel, ein Ende: einen Anfang, wodurch die Begebenheit vorbereitet wird: ein Mittel, wo die verschiedenen Kräfte gegeneinander wirken, und dem Haupt-
erfolge

erfolge Hindernisse in den Weeg legen: und ein Ende, wo diese Schwierigkeiten aus dem Weege geräumt, ued der Haupterfolg bewirkt wird. Die natürliche Abtheilung der Handlung ist also in die Vorbereitung, die Verwicklung, und die Entwicklung oder Katastrophe. Wollte man aber ein Theaterstück bloß nach diesen Absätzen behandeln, so würde die Disproportion zwischen dem Anfang, Mittel und Ende viel zu groß seyn. Denn die Verwicklung muß nothwendig einen weit größeren Raum einnehmen, als die Vorbereitung und Auflösung: um also der Aufmerksamkeit und der Empfindung, welche gerade in diesem Theile aufs höchste gespannt sind, durch bequeme Ruhepunkte zu Hilfe zu kommen: theilt man diesen Theil in drei besondere: den Anfang, das Mittel, und das Ende der Verwicklung, wo die Verwirrung aufs höchste steigt, und die Auflösung vorbereitet wird; und daraus entstehen die fünf Akte, welche Horaz von einem vollkommenen Theaterstücke fordert. Die Ankündigung der Handlung macht etwan den ersten, der Anfang der Verwicklung den zweiten, die Fortsetzung der Verwicklung den dritten, die höchste Stufe derselben und die Vorbereitung der Entwicklung den vierten, und die Auflösung den fünften Akt aus. Aus allem diesen ergiebt sich, daß diese Regel, welche auch die griechischen Tragiker nicht beobachtet haben, auf keinen nothwendigen Gründen beruht, und daß neuere Dichter in der Natur ihres Stoffs Ursachen gefunden haben können, die Anzahl ihrer Akte auf drei einzuschränken. Ein gelehrter

lehrter Italiäner, Jakob Mafoni, in seiner Apologie des *Dante Alighieri*, hat aus einer Stelle des Cicero an seinen Bruder Quintus beweisen wollen, daß gute Dichter unter den Alten auch Stücke von drei Akten mit Beifall gegeben haben: die Stelle lautet: *Illud te extremum oro & hortor, ut tanquam Poetae boni & Auctores industrii solent, sic tu in extrema parte & conclusione muneris ac negotii tui diligentissimus sis; ut hic tertius annus, tanquam tertius actus, perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur.* “Meine letzte Bitte und Ermahnung an Dich ist, daß Du, nach der Gewohnheit guter Dichter und sinnreicher Schriftsteller, in dem letzten Theile und am Schlusse Deines Amtes und Geschäftes, Dich am meisten beobachtest; auf daß dieses dritte Jahr, wie ein dritter Akt, das vollkommenste und schönste werde.” Cicero vergleicht aber, nach Sannadons Meinung, hier das dritte Amtsjahr seines Bruders mit dem dritten Akt eines Theaterstücks nicht darum, weil dieser Akt der letzte ist, sondern weil ihn die Dichter meistens am fleißigsten ausarbeiten. Die Ursache davon ist: der Anfang, das Mittel, und das Ende sind, in dem dramatischen Gedichte, die wesentlichsten, die interessantesten, und für den Dichter die merkwürdigsten Theile. Der erste und letzte Akt, welche die Absicht und die Entwicklung des Stücks enthalten, sind im Stande sich selbst zu behaupten, und den Zuschauer an sich zu ziehen. Der dritte Akt, der in der Mitte, und von diesen beiden Gränzpunkten am weitesten liegt, erhält von dort aus weniger Unterstützung, und
wenn

wenn der Dichter nicht alle Hilfsmittel seiner Kunst aufbietet, um ihm Seele, Bewegung und Leben zu geben; wenn er ihn nicht durch eine wohl ausgeführte Intrigue, oder durch ein großes Theaterspiel erhebt; wenn er ihn nicht durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen, durch die Wahl des Ausdrucks, durch die Harmonie der Verse verschönert, so wird dieser Theil des Gedichts schwach und matt, die Aufmerksamkeit der Zuschauer erschläft mitten im Stücke, und folgt dem Reste des Schauspiels mit Widerwillen. Darum verglich Cicero, der seinem Bruder wünschte, daß sein letztes Amtsjahr das ruhmwürdigste für ihn würde, dieses Jahr mit dem dritten Akt eines Theaterstücks, ohne daß man daraus schließen könne, Cicero hätte Lust- oder Trauerspiele von drei Akten für gut erkannt. Vielleicht versteht auch Cicero unter dem dritten Akt, den dritten Theil des Schauspiels, welcher die Entwicklung enthält, und folglich auch der interessanteste ist. Denn Aristoteles theilt die Fabel nur in drei Theile: den Prolog, den Epifodos, und den Exodos. Allein der Epifodos, der die Verwicklung enthält, zerfällt von selbst in die drei Akte, von denen wir oben gesprochen haben.

2.) Es soll keine höhere Macht, kein *Deus ex machina* in die Fabel gebracht werden, wofern nicht eine übernatürliche Auflösung des Knotens nothwendig ist. Aristoteles und mit ihm fast alle neuern Kritiker verwerfen die Zwischenkunft höherer Mächte in dem Trauerspiele gänzlich. Sie berufen sich dabei auf die Absicht des Trauerspiels, uns durch wahrhafte,

hafte, d. i. in der Natur gegründete Beispiele zu zeigen, was für einen glücklichen oder unglücklichen Ausgang große Unternehmungen durch große Tugenden, Laster, oder Leidenschaften oft nehmen. Die Auflösung des Knotens muß also durch die Handlungen der theilnehmenden Personen selbst vorbereitet, und die Folge ihrer Vollkommenheiten, oder Fehler, nicht aber eines übernatürlichen, mit der Haupthandlung nicht verknüpften Zufalls seyn. Ein solcher Ausgang wäre weder für die Kenntniß des Menschen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. In der That ist es auch so, wenn man Belehrung für den höchsten Zweck des dramatischen Gedichts annimmt. Allein, ob diese gleich der erhabenste letzte Zweck ist, dem der Dichter seinen Hauptzweck als Mittel unterordnen kann, so ist sie doch nicht der natürliche Hauptzweck des Trauerspiels. Dieser wird durch eine interessirende Darstellung menschlicher Handlungen, durch Erregung des Mitleids und Schreckens erfüllt, und schließt daher die Maschinen nur in so fern aus, als sie die Wahrscheinlichkeit der Handlung, und mit dieser Täuschung und Interesse aufheben. Die Zwischenkunft höherer Wesen kann aus einer doppelten Ursache unwahrscheinlich werden: a) wenn diese höheren Wesen gar keine Gegenstände des Volksglaubens mehr sind: dann können sie auch in keinem ernsthaften Stücke mehr gebraucht werden. So würde ein neuerer Dichter alle Täuschung zerstören, wenn er entweder die Gottheiten der Römer und Griechen, oder Feen und Zauberer zur Auflösung des
des

des Knotens auftreten liesse, oder er müfste, wie Shakespear, selbst die Zauberei der Darstellung in einem so hohen Grade besitzen, um uns unsere Zeit und unsere Ueberzeugungen auf einige Augenblicke vergeffen zu machen: *b*) wenn diese höhern Wesen einen andern Antheil an der Handlung nehmen, als sie dem Volksglauben gemäß nehmen sollten. So war es z. B. der allgemeinen Meinung der Griechen gemäß, daß die Götter, besonders in ältern Zeiten, einen sichtbaren Antheil an den Handlungen der Menschen genommen, und zur Bestrafung des Lasters, zur Rettung der leidenden Tugend auf der Erde erschienen seien, wo diese Rettung oder Strafe durch den natürlichen Lauf der Begebenheiten unmöglich schien. Würde der Dichter sie zu einem andern Zwecke, oder dort auftreten lassen, wo dieser Zweck durch natürliche Mittel bewirkt werden kann, so würde er gegen die allgemeine Meinung anstoßen, und die Wahrscheinlichkeit verletzen. Auf diese Bemerkung gründet sich die Regel des Horaz, mit ihrer Einschränkung, *nisi dignus vindice nodus indicerit*. 3.) Es sollen nicht mehr als drei Personen in einem Auftritte reden, und die vierte entweder ganz stumm seyn, oder nur wenig sprechen. Die griechische Scene ist nach und nach bevölkert worden. Anfangs waren nur zwei Interlocutoren. Dieses war zu wenig, um das Theater auszufüllen, und die erforderliche Manchfaltigkeit der Gefinnungen und Bewegungen anzubringen. Man nahm also die dritte Person dazu, und dabei ließen es die griechischen Tragiker bewenden; wenigstens haben sie
äußerst

äußerst selten mehr gebraucht. Diese Unterredung von drei Personen ist auch angenehmer, weil sie weniger verwirrt ist, und die Aufmerksamkeit des Zuhörers weniger vertheilt.

193 — 201. Um diese Stelle gehörig zu verstehen, ist es erforderlich, daß man mit der Natur, der Entstehung und dem Nutzen der Chöre bei den Griechen bekannt sei. Wir wollen daher 1.) von der Natur und Form der Chöre bei den Griechen; 2.) von ihrer Entstehung; 3.) von den Vortheilen und Nachtheilen, welche ihren Gebrauch begleiteten, handeln.

1.) * Der Chor bestand, nach Erforderniß des Stücks, aus Männern oder Weibern, aus Alten oder Jünglingen, aus Bürgern, Sklaven, Soldaten, fünfzehn in der Tragödie, seit den Eumeniden des Aeschylus, und vier und zwanzig in der Komödie; immer sind die Personen desselben von einem niedrigeren Stande, als die Hauptpersonen des Stücks. Die Choristen erschienen auf dem Theater, unter Vortritt eines Flötenspielers, der ihren Gang regierte; zuweilen hintereinander, öfter drei Mann breit, und fünf tief, oder umgewandt; in der Tragödie: vier Mann breit, und sechs tief, oder umgekehrt in der Komödie.

Gewöhnlich stellt der Chor die Zuschauer der Handlung vor. In dem Laufe des Stücks vertritt er bald die Stelle eines Mitspielers, bald macht er die Zwischenakte. In der erstern Rücksicht mischt er sich

* Ich bin in dieser Num. dem Verfasser des Anacharsis gefolgt.

sich in die Handlung: singt oder deklamirt mit den Hauptpersonen, und sein Coryphäus spricht, als Dollmetscher, für die übrigen. In der zweiten begnügt er sich Betrachtungen über die Handlungen oder Gefinnungen der Hauptpersonen anzustellen; über das Elend der Menschheit zu seufzen, oder die Hilfe der Götter für die Person, für die er sich interessirt, anzuflehen.

Während der Auftritte verließ der Chor nicht leicht seinen Platz: in den Zwischenakten, besonders im ersten, machte er, nach der Flöte, mancherlei Evolutionen. Die Verse, welche er singt, werden, wie jene der Ode, in Strophe, Antistrophe, und Epode eingetheilt. Jede Antistrophe entspricht einer Strophe, sowohl in Absicht der Versmaße, als der Weise des Gefanges. Bei der ersten Strophe bewegen sich die Choristen von der Rechten zur Linken; bei der ersten Antistrophe von der Linken zur Rechten, alles in gleichem Zeitmaße, und mit Wiederholung der nämlichen Weise auf einen andern Text. Hierauf bleiben sie stehn, wenden sich gegen die Zuschauer, und stimmen eine neue Melodie an. Uebrigens waren die Chöre der glänzendste Theil des griechischen Trauerspiels, wo der Dichter und Musikssetzer, den ganzen manchfaltigen Reichthum der Versifikation, und der musikalischen Harmonie entfalteten.

2.) Sehen wir auf den Ursprung, so war der Chor der wesentlichste Theil des griechischen Drama's. Tragödie und Komödie entstanden aus den Chören von Sängern, die bei der Bacchusfeier gewöhn-

wöhnlich waren. Dieser Chorgefänge gab es zwei Gattungen, den dithyrambischen, von hohem, begeisterten, und den phallischen, von ausgelassenem, muthwilligem Ton und Inhalt. Durch jenen ward, wie Aristoteles sagt, die Tragödie, durch diesen die Komödie veranlaßt. Die Dichter geriethen auf den Einfall, den Chorgefang mit der Erzählung, und in der Folge mit der Vorstellung einer wichtigen, oder lächerlichen Handlung zu unterbrechen: die Chöre waren also im Ursprung der Komödie und Tragödie die Hauptsache, und wurden erst nach und nach von dem Dramatischen, der Nebensache, verdrängt, und blieben endlich aus der Komödie ganz weg.

3.) Die Vortheile, welche der von den griechischen Dichtern nicht eingeführte, sondern vorgefundene Chor mit sich führte, sind *a)* daß er zur Pracht und Majestät des Schauspiels und der Musik unendlich viel beitrug. Die Chöre waren der glänzendste Theil des Schauspiels, wobei sich alles vereinigte, das Auge und das Ohr durch den Anzug, die Bewegungen und Tänze, die herrlichste Poësie, und die Reize der Tonkunst zu bezaubern: und dieses allein würde die griechischen Dichter genöthigt haben, ihn beizubehalten: *b)* diene der Chor dazu, die Continuität der Handlung zu erhalten, die Akte zu verbinden, und die Einmischung fremdartiger Eindrücke während dem Laufe des Stücks zu verhindern, wodurch sein Zusammenhang hätte unterbrochen, und seine Wirkung auf die Seele können zerstreut oder geschwächt werden. *c)* Gibt er
der

der Vorstellung eine groſſe Wahrfcheinlichkeit, und eine auffallende Aehnlichkeit mit dem würllichen Leben: denn der Chor ſtellt die Zuſchauer vor, und es iſt nicht natürlich, daſs eine wichtige und öffentliche Handlung ohne Zuſchauer ſei. *d*) Dient er zur Berichtigung der moralifchen Begriffe, und zerſtört die nachtheiligen Eindrücke, welche die richtige Darſtellung der Sitten leicht in dieſer Rückſicht auf das Herz des Zuſchauers machen könnte. Die Wahrheit und der Anſtand der Charaktere erfordern, daſs die Sitten, gut oder böſ, in ſtarken, lebenden Zügen geſchildert, und daher oft unmoralifche Gefinnungen, welche man den Perſonen in den Mund legt, eindringend vorgetragen, und mit ſcheinbaren Gründen behauptet werden. Die geſunde Philoſophie des Chors dient dann die falſchen Folgerungen der Zuſchauer zu berichtigen, und den böſen Eindrücken, die ſie ſonſt erhalten könnten, entgegen zu arbeiten. So groſs dieſe Vortheile ſind, welche der Chor dem Dichter darbot, ſo war der Gebrauch deſſelben doch auch mit mancherlei Unbequemlichkeiten verbunden, denen ſelbſt die beſten griechiſchen Tragiker nicht allezeit haben ausweichen können. Dieſe Unbequemlichkeiten treffen vorzüglich die Wahrfcheinlichkeit. Da der Chor beſtändig auf dem Theater gegenwärtig iſt; ſo folgt daraus, daſs die handelnden Perſonen oft ihre geheimſten Gedanken, Gefinnungen und Anſchläge den Ohren von Zeugen anvertrauen, die ſie wenig oder nichts angehen, daſs der Chor ſie nie verrathen darf, und daſs er oft der Vertraute beider Partheien

theien ist. Der Chor muß darum immer als vollkommen unpartheiisch angenommen werden, und daher die Parthei der Billigkeit annehmen, ohne etwas zu verrathen. Er räth zum Frieden, nimmt sich der Unterdrückten an, befänftigt, tröstet, hilft klagen: eine schöne Rolle, die sich aber nicht immer mit den Regeln der Wahrscheinlichkeit verträgt. So werden in der Iphigenia in Aulis des Euripides eine Schaar fremder und ganz unbekannter Frauen, welche blos die Neugierde herbeigezogen hat, sogleich zu Vertrauten der Clytämnestra und der übrigen Hauptpersonen gemacht. Die Phädra desselben Dichters schließt das Geheimniß ihres Busens, das sie gern sich selbst verheelt hätte, die Liebe zu ihrem Stieffohne Hippolytus, in Gegenwart einer fast unbekannten Schaar trözenischer Frauen auf: Medea, die derselbe Dichter in dem ganzen Stücke als ein rachfüchtiges, verstellungsvolles Weib geschildert hat, theilt ihren Entschluß, ihre eigenen Kinder zu ermorden, und die korinthische Königstochter, Jafons zweite Gemahlin, mit einem vergifteten Kleide zu tödten, einem Chor fremder, korinthischer Weiber mit, die gleichwohl dem kurz darauf erscheinenden Jason nichts davon sagen. Sophokles hat zwar versucht, den Chor abtreten zu lassen; denn in seinem Ajax theilt er sich, als ein Bote von Teucer kömmt, und die handelnden Personen vermahnt, den aus dem Zelte gegangenen Ajax aufzusuchen, in zwei Theile, und hilft ihn auffuchen; so daß kurz nachher im Anfange des vierten Aufzugs, Ajax ganz allein auf dem Theater erscheint.

Es

Es scheint aber nicht, daß diese Neuerung bei den Griechen, welche den Pomp des Schauspiels liebten, Glück gemacht habe.

4.) Aus allem diesen erhellt, daß wir eben so wenig Ursache haben, die Wiedereinführung des Chors, ganz auf griechischen Fuß, zu wünschen, als die griechischen Dichter zu tadeln, daß sie ihn beibehalten haben. Der griechische Chor würde unsere Theaterdichter wieder an eine strenge Einheit des Ortes binden, wodurch erstens die angenehme Veränderung der Scene und der Decorationen in den verschiedenen Akten verloren gieng, und zweitens entweder mit Verletzung der Wahrscheinlichkeit, wie es auf dem griechischen Theater geschah, die geheimsten Berathschlagungen und Handlungen auf öffentlichen Plätzen vorgehen, oder oft die interessantesten Situationen von dem Dichter verschmährt werden müßten. Da unsere Tragödien nicht nach Noten, sondern nach der Natur deklamirt werden, so würde der mitspielende Chor ohnehin in dieselben nicht passen. Deswegen ist aber der Gebrauch der Chöre in der neuern Tragödie nicht gänzlich zu verwerfen, in wie fern sie Gesang zuläßt: nur dürfte der Chor nicht ewiger Zuschauer der Handlung seyn, und seine Erscheinung auf dem Theater müßte auf eine natürliche und schickliche Art herbeigeführt werden. Dann könnte er allerdings dem Schauspiele den Glanz und den Reiz für's Auge geben, den jetzt die Dichter, auf Unkosten der Simplicität und Faßlichkeit, durch die Menge der Mitspieler oder stummer Parademacher zu erhalten suchen. Nun zur Erklärung der Stelle.

Actoris

Actoris — apte. Der Chor hat eine doppelte Verrichtung. Entweder er nimmt als mithandelnde Person Antheil, oder er füllt die Zwischenakte aus. Im ersten Falle spricht der Anführer des Chors, *Coryphaeus*, im Namen der übrigen. *Virile officium* bedeutet eine thätige, eifrige Theilnahme an dem Gange der Handlung. Die Regel ist besonders gegen jene Dichter gerichtet, die zwar den Chor zu einer *Persona dramatis* machen, aber zu einer so müßigen und unbedeutenden, daß fast gar nichts auf sie ankam: hiedurch gieng der Vortheil der Wahrscheinlichkeit, den man aus dem Gebrauche des Chors ziehen wollte, fast gänzlich verloren. Was der Chor in den Zwischenakten singt, muß 1) mit dem Stücke zusammenhängen; es müssen keine schönen Tiraden seyn, die nicht zur Sache gehören: und, wenn er auch allgemeine Betrachtungen anstellt, so müssen sie doch aus der unmittelbar vorher vorgestellten Handlung entspringen, und darauf bezogen werden; und 2.) muß es zum Hauptzweck des Stücks, zu seiner ästhetischen und moralischen Wirkung auf den Zuschauer beitragen.

Ille bonis — superbis. Der Chor, sagt der Dichter, soll die Parthei der Guten und Tugendhaften nehmen: d. i. stets einen moralisch guten Charakter behaupten. Dieses bedarf einiger Erklärung und Einschränkung. Um seine Pflicht richtig zu fassen, müssen wir uns in dem Chor eine Anzahl Personen denken, die aus irgend einer wahrscheinlichen Ursache beisammen, und Zeugen und Zuschauer der Haupthandlung des Drama's sind. Da diese Personen bei

bei dem, was vor ihnen vorgeht, nicht völlig gleichgültig seyn können; so werden sie natürlich einigen Antheil an der Vorstellung nehmen. Dieser wird vorzüglich darinn bestehen, daß sie über jeden einzelnen Vorgang, jede entstehende Verlegenheit ihre Gefinnungen äußern, und ihre Betrachtungen anstellen. Wir sehen daher, daß die dem Chor beilegte Moral nichts als die Eingebungen der gefunden Vernunft seyn werden, so wie sie sich jedem denkenden Beobachter der Handlung, der nicht unter dem partheiischen Einfluß einer Privatzuneigung oder eines Privatinteresses steht, darbieten müssen. Doch auch diese werden in dem Falle nicht ausgeschlossen, wo der Charakter, auf den sie gerichtet sind, als tugendhaft vorgestellt wird.

Ein so beschaffner Chor muß offenbar jederzeit die Parthei der Tugend ergreifen; denn dieses ist der natürliche und fast nothwendige Hang der Menschheit in allen Altern und Nationen, wo sie frei und ohne Zwang würkt. Hierbei aber ist zu bemerken:

1.) daß die gemeinen und angenommenen Begriffe von Recht und Unrecht auf diesen moralischen Charakter oder diese Billigung der Tugend einen beträchtlichen Einfluß haben. Diese Begriffe, ob sie gleich im Wesentlichen größtentheils in allen Umständen gleichförmig sind, können doch, in besondern Fällen, durch verderbte Grundsätze und Gewohnheiten einzelner Länder und Zeitalter sehr verkehrt werden. Die Moral des Theaters wird also nicht immer streng philosophisch seyn: sie wirft uns nicht das Bild der Betrachtungen des Weisen,

sondern der gewöhnlichen Gefinnungen gemeiner, sich selbst überlassener Seelen zurück. Diese Bemerkung wird manche Stelle der alten Chöre von dem verwegenen Tadel einer unwissenden Kritik retten.

2.) Der moralische Charakter des Chors hängt aber nicht allein sehr von irrigen Begriffen und Gebräuchen ab, die unter verschiedenen Umständen die Moralität verderben und entstellen: wir müssen auch Rücksicht nehmen auf die falschen politischen Grundsätze und Einrichtungen, welche in verschiedenen Ländern herrschen, besonders wenn sie einen Theil des dramatischen Vorwurfs ausmachen. Besteht der Chor aus freien Bürgern einer Republik oder der mildern und die Gleichheit begünstigenden Monarchie, so können sie wenig oder gar nicht in die Versuchung gerathen, ihre wirklichen Gefinnungen über die vorkommenden Begebenheiten zu unterdrücken oder zu verstellen: sie werden ihrem natürlichen Hange, die Wahrheit zu reden, frei folgen. Besteht aber diese ehrwürdige Versammlung, statt die Würde freier Unterthanen zu behaupten, aus Sklaven, die lange Gewohnheit an den Dienst und das Interesse eines Herrn gebunden, oder die Furcht vor tyrannischer Gewalt zu einer schweigenden Zufriedenheit mit seinem Willen herabgewürdigt hat; so ist auch die traurige Wirkung offenbar, welche diese Verschiedenheit der Lage auf ihren moralischen Charakter haben muß. Ihre Meinungen von Menschen und Sachen werden keine Orakel mehr seyn: und wenn der Chor ins Mittel tritt; so wird er der Sache der Tugend eher schaden als helfen.

Man

Man kann auch darüber dem Dichter keinen Vorwurf machen: er hält sich an die Natur und Wahrscheinlichkeit, indem er den Chor mit diesem unvollkommenen moralischen Charakter schildert, und hat weiter nichts zu verantworten, als die Wahl eines Vorwurfs, der eine so verderbliche Vorstellung erheischte. Ein Beispiel wird diese Bemerkung ins Licht setzen. In der Antigone nimmt der Chor, gegen die Regel des Horaz, die Parthei des Lasters. Er besteht aus einer Anzahl alter Thebaner, die auf Kreons Befehl zusammengekommen sind, um einer Scheinberathschlagung beizuwohnen, oder vielmehr dabei gegenwärtig zu seyn; in welcher er seinen grausamen Befehl, dem Körper des Polynices die Begräbnissehre zu verweigern, ertheilen wollte. Der alte Sklaventrupp nimmt gleich die scheußlichen Absichten des Tyrannen an, folgt ihm gehorsam in alle Entwürfe seiner Grausamkeit, und willigt ruhig, und ohne nur den Schein irgend einer tugendhaften Regung, in alle. Die Folge ist, daß die Zwischenspiele des Chors größtentheils impertinent oder noch schlimmer sind; er vermeidet sorgfältig die nützlichen Betrachtungen, welche die Natur desfalls an die Hand geben mußte, oder ermuntert durch seine Schmeicheleien die vernunftlose Tyrannei seines Fürsten. Gleichwohl fällt kein Tadel auf den großen Dichter, der gewiß den verderblichen Charakter, den ein Chor unter solchen Umständen annehmen muß, mit den passendsten Farben vorgestellt hat. Die Schuld muß also fallen, wohin der Dichter offenbar zielte, auf den abscheulichen Geist

des Despotismus; der die Grundsätze des gemeinen Sinnes auslöscht oder unter die Füße tritt, selbst den Saamen der Tugend erstickt, und die heiligsten und wichtigsten Verrichtungen, wie die des Chors sind, in Mittel und Werkzeuge des Lasters verkehrt. Der Glanz, den er durch diese Vorstellung auf die Regierung und Verfassung seines Vaterlandes zurückwerfen wollte, fällt zu sehr in die Augen, um übersehen zu werden. Und er ist allen übeln Eindrücken, welche das entehrte Ansehen des Chors auf das Volk machen konnte, sinnreich dadurch zuvorgekommen, daß er ihm in der Person des Hämon und der Antigone seine wahren Beweggründe und Absichten vorwirft. In allen gleichgültigen Dingen, welche die Leidenschaft und das Interesse seines Herrn nicht betreffen, mußte selbst dieser Chor natürlich einen moralisch guten Charakter beibehalten. Außerdem werden wir uns vergebens nach ihm umsehen. Dieses ist die äußerste Sphäre und Gränze der Sklaventugend. Eine wichtige Wahrheit, welche dem dramatischen Dichter unter andern die große Lehre gab: "Wenn du den Chor zu dem Zweck einer gefunden und nützlichen Moral gebrauchen willst: so wähle deinen Vorwurf nicht aus den Jahrbüchern der despotischen Tyrannei, sondern aus den großen Begebenheiten, welche in den Denkmälern eines freien und gleichheitliebenden gemeinen Wesens vorkommen." *Consiliari* kömmt in der Bedeutung von *berathschlagen*, *Rath pflegen* nicht nur beim Horaz, sondern auch beim Tacitus und Cäsar vor. Bei jenem heist es *H. L. II. c. 53. Rediere omnes Bononiam rursus*

rursus consiliaturi, und bei diesem *de B. C. c. 19. Quum Domitius multum cum suis consiliandi causa secreto colloqueretur*: und *c. 73. Haec consiliantibus eis nunciatur, aquatores ab equitatu premi nostro*. V. 197 lesen die meisten: *peccare timentes*. Dieses würde nicht nur das nämliche, wie *bonis faveat*, sondern es würde es auch schwächer sagen. Der Chor mäßigt nicht nur die Aufwallungen des Zorns, *regit iratos*; er sucht die ersten Regungen davon zu ersticken, und seinen heftigen Ausbrüchen zuvorkommen: *amat pacare timentes*. Ueberhaupt bedeutet *tumor*, *tumere*, wie das griechische *ὄγκος*, alle heftigern Affekte, welche die Energie der Seele auf einen unnatürlichen Grad aufspannen.

Ille tegat commissa. Wir haben von dieser unerläßlichen Pflicht des Chors schon oben gesprochen, so wie auch von dem Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit, wozu sie oft die besten Dichter verleitet hat. Doch hatten die Alten an den Grundsätzen und Gewohnheiten dieser Zeiten gewisse Vortheile, welche diese Unwahrscheinlichkeit merklich minderten. Man hat von der epischen Muse der Alten bemerkt, daß sie einen großen Theil ihrer Pracht und Würde von der falschen Theologie des Heidenthums erborgte: eben so kann man auch von der Tragödie der Alten sagen, daß sie einen großen Theil ihrer Wahrscheinlichkeit der irrigen Moral verdankte. Diese Betrachtung wird manchen von der neuern Kritik gerügten Fehler der Chöre in griechischen Trauerspielen, wo nicht ganz entschuldigen, doch wenigstens sehr mildern. In dem Hippolytus des Euripides läßt

läßt der Chor, den ihm bekannten Entschluß der Phädra sich selbst zu entleiben, lieber zur That kommen, als daß er das anvertraute Geheimniß verrathen sollte. Dieses zieht dem Dichter bei uns Neuern den Vorwurf zu, daß er seinem Chor eine sehr unschickliche und unanständige Rolle gegeben habe, und ihn, einem kritischen Gesetze zu gefallen, ein moralisches übertreten, wenigstens den wesentlichen Theil seines Charakters einem Ehrenkrupel opfern lasse. Gleichwohl verhält es sich in der That ganz anders. Der Selbstmord der Phädra, der nach unserer strengern Moral den deutlichen Regeln der Pflicht widerspricht, war, in den angenommenen Umständen, nach dem heidnischen System, vollkommen gerechtfertigt. Phädra hatte das Geheimniß ihrer lasterhaften Leidenschaft gestanden. Durch den voreiligen Eifer ihrer Vertrauten wird ihr Unglück dem Hippolytus bekannt, und, wie sie sich einbildet, dadurch publik. In dieser Verlegenheit hat sie nur ein Mittel ihre Ehre zu retten, und dieses ist, mit Verlust ihres Lebens. Ehe sie das unerträgliche Gewicht der öffentlichen Schande auf sich nehmen sollte, tödtet sie sich lieber selbst. Daß dieses in den Augen des Chors eine hinreichende Ursache des Selbstmords war, erhellt aus dem Grunde ihres Betragens, der von ihm, offenbar zur Billigung dieses Schritts, vorgebracht wird. “Phädra, sagt der Chor, erdrückt und niedergeworfen von ihren Leiden, nimmt ihre Zuflucht zu diesem Mittel (dem Selbstmord), um ihren guten Namen zu retten, und sich selbst von den Qualen einer grausamen

famen Leidenschaft zu befreien." Wie angemessen dieses dem heidnischen Systeme war, beweisen die Grundsätze, welche die meisten philosophischen Schulen der Griechen und nach ihrem Beispiel die römischen Philosophen, über den Selbstmord, ohne allen Rückhalt geäußert haben.

202 — 219. Der Text der Komödie und Tragödie wurde auf dem alten Theater, zum Theil, gesungen, und gewöhnlich mit der Flöte oder mit der Cyther begleitet. Die Flöte war aus Bein, aus Buchsbaum, Hollunder, oder nur aus Rohr. Sie war anfangs einfach, *simplex*, bestand nur aus einem Stücke: hatte wenig Löcher; nur vier: *foramine pauco*: und gab nur einen schwachen Ton: *tenuis*: in der Folge wurden mehrere Stücke durch Metall verbunden: *orichalco vineta*: folglich auch der Töne mehr: sie ward volltöniger: *aemula tubae*. *Orichalcum* war ein gemischtes Metall. Als die ersten Erdbewohner in den verschiedenen Ländern, wo sie sich niederlassen wollten, die Wälder in Brand steckten, erzählt Lukrez, so liefs die erhitzte Erde aus ihren Adern mancherlei Metalle fließen, die sich in Höhlungen sammelten, bis sie die Menschen dort entdeckten und gebrauchten. Außer dem Golde, Silber, Kupfer, Zinn, Eisen, Blei, die in diesen natürlichen Schmelztiegeln sich abgeföndert voranden, entstand an manchen Orten eine Mischung aus mehrern Metallen, und dieses gemischte Metall, das Orichalk, wurde für das kostbarste geschätzt: Servius über das XII. Buch der Aeneis sagt: *Terra ex incendii*

cendii calore desudavit metalla, inter quae orichalcum pretiosius visum est. Daher setzt Virgil in dem prächtigen Panzer des Turnus *L. XII. v. 87.* das Orichalk dem Golde an die Seite:

*Ipse dehinc auro squallentem alboque orichalco
Circumdat loricae humeris.*

Dieses mag nun wahr oder erdichtet feyn; so ist es gewiß, daß man zu den Zeiten des Plinius kein natürliches Orichalk mehr fand: *Orichalcum*, sagt er, *praecipuam bonitatem admirationemque diu obtinuit; nec reperitur longo iam tempore.* Die Kunst schuf aber eine Art Orichalk aus einer Mischung von Gold, Erzt, und Gallmei, die spätere Schriftsteller auch *Aurichalcum* nennen: die aber mit unfertigem Messing, welches eine Mischung von rothem Kupfer und Gallmei ist, nicht verwechselt werden darf. *Adspirare & adesse choris*: die Musik diene entweder nur zur Unterstützung des Schauspielers: sie gab ihm die Weise an: *adspirare*: oder sie begleitete den Chorgesang: *adesse choris*. Die Musik war einfach und schwach besetzt: die Ursache lag in der Anzahl und dem Geschmacke der Zuschauer. Der Zuschauer waren wenig, das Theater klein: es konnte also leicht ausgefüllt werden: *nondum spissa nimis complere sedilia flatu*: Das Publikum wußte noch nichts von Verfeinerung der Sitten und der Vergnügungen: so einfach, wie sein Charakter, war auch sein Geschmack. *Quo sane — coibat.* In der Folge wuchs mit den Eroberungen der Römer die Volkszahl, der Reichthum, und mit ihm der Hang zur Pracht und zur Ueppigkeit.

keit. Jetzt mußte auch die Theatermusik einen andern Charakter annehmen. Statt der einfachen Flöte ward eine doppelte: *Tibia dextra & sinistra*, eingeführt: die Versifikation, *numeri* und der Gesang *modi* wurden prachtvoller, und kühner. Denn *Licentia* wird nicht immer in der schlimmen Bedeutung gebraucht. Schon der Comparativ *maior* zeigt dieses: und noch mehr wird diese Auslegung durch eine Stelle des Cicero *de Orat. L. III. c. 48.* gerechtfertigt; wo er von eben dieser Kühnheit in der Poesie spricht, und bemerkt, daß aus dem heroischen und iambischen Fusse, die anfangs streng beobachtet wurden, nach und nach der Anapäst entstand: *procerior quidam numerus & ille licentior & divitior Dithyrambus*; wo er offenbar diese Veränderung nicht tadelt, sondern nur dem strengen und eingeschränkten Versmaße der ältern Dichter entgegensetzt. Selbst das Wort *Licentia* kömmt in seinem *Orator* vor, wo er bei Vergleichung der Freiheiten des poetischen und oratorischen Styls sagt: *In ea (i. e. poetica) licentiam statuo maiorem esse quam in nobis faciendorum iungendorumque verborum.* Die Verse 212. 213. gehören offenbar nicht hieher, und wir werden ihnen unten eine schicklichere Stelle anweisen. *Prisca ars*, die alte einfache, prunklose Kunst. *Motus* bezeichnet den lebhaften, abwechselnden Gang der Exekution, *luxuries*, den Reichthum der Modulation, die Manchfaltigkeit der Weisen. Auch die Theaterkleidung ward prächtiger: der Flötenspieler erschien in einem schleppenden Kleide, und begleitete sein
Spiel

Spiel mit Bewegung und Tanz. *Pulpitum* war der hervorstehende Theil des Prosceniums, wo die Akteure standen. Auch die Musik der Chöre nahm diesen Charakter an. *Fides* ist die Lyra, welche bei den Chören gebraucht wurde, weil diese eine Art lyrischer Gedichte waren. Die Leyer hatte ehemals eine edle, majestätische Einsalt: *severae*. Sie nahm in der Folge an Tönen zu: *voces crevere*: entweder indem für die Lyra, wie für die Flöte, die Komposition prächtiger, reicher, und kühner: oder weil die Lyra, welche seit dem Orpheus vier Saiten gehabt hatte, in der Folge siebenfältig, *heptachordos* wurde.

Der nämliche Geist gieng auch in den Text der Chöre über: *Facundia praeceps* bezieht sich auf die Deklamation oder den musikalischen Vortrag: dieser ward jetzt fortreißend, schnell, lebhaft: *praeceps*: so mußte auch der poetische Ausdruck kühner und erhabener, immer mehr eine übermenschliche Sprache werden: *eloquium insolitum*. Der Chor trug entweder erhabene, scharfsinnige Lehren, *utilium sagax rerum*, vor, oder wagte Blicke in die Zukunft, *divina futuri*, und redete die Sprache der Begeisterung:

Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

Wir setzen, bei dieser Erklärung, mit Hurd voraus, daß die Absicht des Dichters gewesen sei, den Ursprung und Fortgang der guten Theatermusik in einer kurzen abschweifenden Geschichte zu erzählen, und nicht, wie die meisten Kritiker geglaubt haben, die falschen Verfeinerungen derselben zu tadeln.

deln. Dieses läßt sich schliessen 1.) aus den Ausdrücken selbst, die, ohne Gewalt, nicht anders gedeutet werden können. Denn, die Worte *licentia* und *praeceps*, worauf man sich beruft, anlangend, so bezeichnet das erstere nur eine Freiheit, nicht eine eigentliche Frechheit: und das andere eine Heftigkeit und Schnelligkeit des Vortrags, die natürlicher Weise einen lebhaftern Ausdruck hervorbringen, und nothwendig die manchfaltigere Harmonie der Lyra begleiten mußte; 2.) aus der Natur der Sache: denn es ist unglaublich, daß die Theatermusik dann am vollkommensten sollte gewesen seyn, als die Zeiten barbarisch waren, und solche Unterhaltungen wenig aufgemuntert und verstanden wurden: 3.) aus dem Charakter der Musik selbst: deren Rohheit Horaz in der That nur durch den unvollkommenen Zustand des Theaters und die Einfalt der Beurtheiler entschuldigt.

Hat dieses seine Richtigkeit, so folgt, daß die zwei Verse 212. 213., an der Stelle vollkommen unerklärbar sind. Dieses haben schon längst die fruchtlosen Bemühungen der Kritiker, und vorzüglich eines der besten unter ihnen, des Lambinus, gezeigt; der, nach mancherlei und verschiedenen Versuchen die Stelle aufzuklären, sie eben so dunkel läßt, als er sie gefunden hat. *Horum verborum*, sagt der gelehrte Ausleger, *hanc sententiam esse puto: "Neque vero mirum est, hanc licentiam & luxuriam, quae ab antiquorum severitate tam longe abesset, & ab arte comica tantopere discreparet, fuisse a populo probatam ac receptam. Quae*

Quae enim sapientia esset in rusticis & indoctis & labore solutis & turpibus hominibus cum populo urbano confusis? Alii sic: Neque vero mirum est, hanc numerorum & modorum licentiam a rusticis esse probatam, aut vero toleratam: quid enim saperet rusticus, ab opere solutus &c. id est, quid enim proficeret, si plus sapere videri vellet, quam urbanus & honestus? vel quid saperet i. e. quantum saperet? quasi dicat, ut insipientes ejicerentur rustici, si urbanorum luxuriam ac licentiam improbarent & condemnarent, vel quid i. e. propter quid seu quamobrem sapere vellet? &c. &c. Das heißt, Lambinus möchte es uns gern erklären, wenn er könnte. Ein wenig Aufmerksamkeit würde ihm gezeigt haben, daß die Sache unthunlich war. Denn nehmen wir an, die Absicht des Dichters sei so gewesen, wie er sie erklärt; so haben diese Verse offenbar keinen Sinn: und, in der Auslegung derer, die es nicht als einen Lobspruch auf die wahren, sondern als eine Kritik auf die falschen Verfeinerungen der Flöte ansehen, haben sie eben so wenig einen. Denn 1.) war dieses eine Wirkung, die man einer Vermischung von Landleuten und Städtern beimessen konnte? Eine übertriebene Delikatesse in der Musik ist das natürliche Resultat affektirter und weichlicher Sitten, nicht einer fehlerhaften Gefälligkeit für den rohen Geschmack des Pöbels. 2.) Dieser verderbte Geschmack, in wiefern er von der Vermischung mit dem Landpöbel herühren soll, läßt sich am wenigsten vom römischen Theater begreifen, wo diese Menschenklasse von jeher

jeder die zahlreichste war, und desto zahlreicher, je weiter wir zurückgehen, da es in den frühern Zeiten allein damit angefüllt war. Die *vestigia ruris* waren dem römischen Theater lange vor der Ausdehnung der römischen Eroberungen eingedrückt. Aus diesen Gründen schliesse ich mit Hurd, daß diese zwei Verse, wo nicht untergeschoben, wenigstens am unrechten Orte eingeschaltet sind. Wohin sie ohngefähr gehören, wird sich weiter unten zeigen.

Ohne diese zwei Verse ist der Sinn der Stelle folgender: Die Flöte, sagt der Dichter, war anfangs leise und einfach. Leise, weil sie sich so am besten zu dem damaligen Zustande des Theaters schickte, der nur eine sanfte Musik erforderte, um den Chor zu begleiten und zu unterstützen, da es in diesen Zeiten kein weitschichtiges und volkreiches Theater auszufüllen gab: einfach, weil dieses mit dem Zustand des Zeitalters übereinstimmte, dessen Einfalt und Frugalität, wie in allem übrigen, so auch in den dramatischen Verzierungen und Verschönerungen die strengste Mäßigkeit liebte. Wie aber Eroberungen das Gebiet von Rom ausgebreitet, und seine Mauern erweitert; wie, vermöge einer natürlichen Folge, ein gefelliger Geist, durch Einführung öfterer Festbegängnisse, jenen Ernst der Sitten verscheucht hatte; so trat, wie es leicht zu erwarten war, eine freiere und manchfaltigere Harmonie an die Stelle. So kam's, daß der Flötenspieler, der Tonkünstler, der zu der Deklamation während den Akten spielte, statt der rauhen, einfachen Weisen der Vorzeit, feinen Tönen Reichthum und Abwechslung gab; und,
statt

statt der alten unbeweglichen Stellung, den Reiz der Bewegung seiner Kunst beifügte. Eben so, fährt er fort, gieng es der Lyra, d. i. der Musik des Chors, welche ursprünglich, wie die Musik der Flöte, ernst und einfach war, aber, nach und nach, eine lebhaftere und ausdrucksvollere Modulation annahm, wie sie der ebenfalls erhabenern und affektvollern Wendung des Styls des Dichters, und der himmlischen Begeisterung seiner Empfindungen angemessen war.

Ehe wir die Erklärung dieser Stelle beschliessen, wollen wir noch folgende hieher gehörige Punkte erörtern. 1.) Hat Horaz hier zugleich von der Musik der Komödie gesprochen, und sie mit der Musik der Tragödie verglichen? 2.) Worinn bestand die Vervollkommnung des Chors überhaupt? 3.) Von dem Gebrauch der Sentenzen. 4.) Was hat die Kritiker in der Erklärung dieser Stelle hauptsächlich irre geführt? 5.) Was war Horazens Nebenabsicht bei dieser Geschichte der Theatermusik?

I. Einige Ausleger des Horaz verstehen *tibia* von der Komödie, *fides* von der Tragödie, setzen also hier eine Parallel zwischen beiden Gattungen der Musik voraus. Allein der Grund dieser Meinung, der ausschliessende Gebrauch der Flöte in der Komödie, und der Lyra in der Tragödie scheint nicht gegründet. Die Sache mag sich vielmehr so verhalten haben. Die Flöte, welche sich am besten schickte, die Deklamation in den Akten zu unterstützen, *cantanti succinere*, ward sowohl in der römischen Komödie als Tragödie gebraucht. Dieses erhellt
aus

aus mehrern Stellen der Alten. Wir schränken uns nur auf zwei des Cicero ein. *Quam multa (Acad. Q. L. II. c. 7.) quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati: Qui, primo inflatu tibicinis, Antiopam esse aiunt aut Andromacham, cum nos ne suspicemur quidem.* Antiope und Andromache sind unstreitig Tragödien. Die andere Stelle ist noch bestimmter. In seinem *Orator* spricht er von der Nachlässigkeit der römischen Dichter, in Rücksicht auf die Versifikation, und bemerkt, daß es viele Stellen in ihren Tragödien gäbe, die, wenn nicht die Flöte dazu spielte, von bloßer Prose nicht unterschieden werden könnten: *Quae, nisi cum Tibicen accefferit, orationi sunt solutae simillima.* Eine dieser Stellen wird ausdrücklich aus dem *Thyestes*, einer Tragödie des Ennius angeführt, und ist, wie aus dem Versmaße erhellt, aus den Akten genommen. Es ist also klar, daß die Flöte gewiß in der tragischen Deklamation gebraucht wurde. Der Gesang des tragischen Chors aber, der eine Art von Ode war, erheischte natürlich *fides*, die Lyra, das besondere und eigenthümliche Instrument der lyrischen Muse. Denn 1.) war die Lyra, wie Alle annehmen, ein Instrument des römischen Theaters: sie ward aber nicht in der Komödie gebraucht. Dieses wissen wir gewiß aus den kurzen Anzeigen der Musik, die vor den Komödien des Terenz stehen. 2.) Ferner begleitete der Flötenspieler, wie wir sahen, die Deklamation der Akte in den Tragödien. Es bleibt also nichts übrig, als daß der eigenthümliche Platz der Lyra in den Chorgesängen.

gefangen war, wo man ihn auch natürlich suchen muß. Wir brauchen fogar keinen weitem Beweis, als diese Stelle selbst. Es ist fast unstreitig, daß der Dichter hier blos von dem Chor spricht; indem der ganze Zusammenhang keine andere Auslegung verträgt. *Fides* bezeichnet also nothwendig das Instrument, welches besonders darinn gebraucht wurde. In diesem Betracht paßt auch die ganze Abschweifung mehr hieher, und hängt besser zusammen. Der Dichter hatte vorher von der Tragödie gesprochen. Alle seine Vorschriften von Vers 100 an betreffen einzig diese Art des Dramas. Was er von der Musik sagt, wird also am natürlichsten gedeutet 1.) auf die Flöte, *tibia*, die Musik in den Akten, und 2.) auf *fides*, die Musik des Chors; indem er sich, auf diese Art, wie es der Inhalt dieses Theils der Epistel fordert, blos auf die Tragödie einschränkt. Ich habe hier Hurds Meinung vorgetragen, welche wenigstens sehr scharfsinnig, wahrscheinlich und geschickt ist, das meiste Licht in die dunkle Stelle zu bringen. Doch getraue ich mich nicht mit ihm zu behaupten, daß die Flöte vom Chor ganz ausgeschlossen gewesen sei, da H. oben ausdrücklich das Gegentheil zu sagen scheint: *Tibia — adesse choris erat utilis* — oder man müßte, gegen Hurd, annehmen, daß er oben von der Musik der Komödie, und weiter unten von der Musik der Tragödie rede, folglich die Flöte ausschliesslich jener, so wie dieser die Lyra zueigne, wogegen aber zu gute Autoritäten vorhanden sind. Der Scholiast des Cruquius gibt einen Wink zu einer Erklärung, welche

che allen Schwierigkeiten abhelfen würde. Nach derselben wäre vom 216ten Verse an weiter nicht mehr die Rede von der Theatermusik, sondern von der ähnlichen Wirkung der größern Verfeinerung in andern Künsten und Wissenschaften, der lyrischen Poesie, der Beredsamkeit, der Philosophie. "Auch die lyrischen Gefänge waren anfangs kunstloser Ausbruch der Empfindung, und einfach in ihren Weisen, die Beredsamkeit erhob sich kaum über die Sprache des täglichen Lebens, und die Philosophie der Sitten sowohl als der Natur war faßlich für den gemeinen Verstand: wie die zunehmende Verfeinerung größere Manchfaltigkeit und Kühnheit in der Theatermusik hervorbrachte, eben so forderte sie einen mächtigern Flug von dem lyrischen Dichter, einen höhern Schwung von dem Redner, und tiefere Forschungen, wissenschaftlich genauere Bestimmungen und Berechnungen von dem Philosophen, dessen Lehren von nun an über den gemeinen Verstand hinausgiengen, und für den Ungeweihten Orakelsprüche waren."

II. Die Verbesserung des Chors, welche die Römer von den Griechen annahmen, bestand 1.) in lehrreichen moralischen Gefinnungen; 2.) in einem erhabenern und belebtern Ausdrücke, welcher 3.) eine heftigere Deklamation hervorbrachte, nach welcher sich 4.) eine melodischere und lebhaftere Musik bildete.

III. Sentenzen sind, nach der Erklärung eines alten Kunstrichters (*ad Herenn. L. IV.*) Denkprüche, die aus dem Leben genommen sind, und kurz

vorstellen, wie es darinn hergeht, oder hergehen sollte. *Oratio sumpta de vita, quae aut quid sit aut quid esse oporteat in vita, breviter ostendit.* Diese Sprüche werden von Horaz als eine Hauptschönheit des Chors erwähnt, doch so, daß die räthfelhafte Dunkelheit einiger Dichter in dieser Art zugleich getadelt wird. Solche Sentenzen schicken sich eigentlich für den Chor, dessen Hauptpflicht ist, zu moralisiren. In dem Laufe der Handlung dürfen sie selten gebraucht werden: und dieses aus dem einfachen Grunde, welchen der oben gedachte Schriftsteller dem Redner zu bedenken gibt: *Ut rei actores, non vivendi praeceptores esse videamur.* Daß dieser Vorwurf dem römischen Theater mit einigem Grunde gemacht werden konnte, läßt sich aus den wenigen Bruchstücken lateinischer älterer Schauspiele abnehmen. Wie weit dieser Hang zu moralisiren in der Folge getrieben wurde, davon hat uns Seneka in seinen Trauerspielen ein auffallendes Beispiel gegeben. Hier kann aber die Frage entstehen: Warum moralisiren die Griechen so viel, und wie können wir den Accius und Seneka verdammen, und doch den Sophokles und Euripides vertheidigen? Der P. Brumoy in seinem Theater der Griechen gibt darüber folgenden Aufschluß: „daß die moralischen und politischen Denksprüche des griechischen Theaters im Durchschnitt irgend eine passende und interessante Anspielung auf den Zustand der öffentlichen Angelegenheiten enthielten, welche lebhaft, geistvolle Zuhörer, wie die Griechen, leicht faßten, und nicht eine trockene, erzwun-

gene

gene Moral, ohne andern Zweck, wie größtentheils die Moral der lateinischen Dichter war. Dieser Grund wird sowohl durch besondere Beispiele solcher anerkannten Anspielungen, als durch Betrachtungen über das Genie und die Regierung von Athen überhaupt bestätigt. Doch muß man gestehen, daß dieses allein die Schwierigkeit noch nicht hebt. Die Sentenzen sind in den griechischen Schriftstellern zu dick gesäet, um die Sache bloß aus ihren demokratischen Absichten zu erklären; nicht zu gedenken, daß selbst die Wahl dieses Vehikels zur Mittheilung ihrer politischen Einsichten den vorgängig aufgenommenen Gebrauch desselben schon voraussetzt. Man muß also dem obigen noch folgende Gründe hinzusetzen.

1.) In der tugendhaften Einfalt nicht so gar verfeinerter Zeiten ist der Geist des Moralisirens sehr herrschend; indem die gesunde Vernunft solcher Menschen sich immer gern in gedankenreichen oder sprichwörtlichen Gnomen oder Beobachtungen äußert. Kurz und nachdrücklich — ist der Charakter ihres Geistes. Die gemeine Erfahrung entdeckt dieses, und Aristoteles hat es schon bemerkt: *ΟΙ ΑΓΡΟΙΚΟΙ ΜΑΛΙΣΤΑ ΓΝΩΜΟΤΥΠΟΙ ΕΙΣΙ ΚΑΙ ΤΑΔΙΩΣ ΑΠΟΦΑΙΝΟΝΤΑΙ*: die Landleute lieben die sententiöse Form am meisten, und drücken sich gern in kurzen Sprüchen aus. Diese Beobachtung erklärt die Gewohnheit der ältern Dichter in Griechenland, wie bei allen andern Völkern. Eine solche, einmal eingeführte Gewohnheit wird nicht leicht verlassen, besonders wenn die orakelmäßige Wendung der

Denksprüche, welche so geschickt sind zu frappiren, und die moralischen Zwecke der Schriftsteller selbst, wie es insbesondere der Fall der alten Dramatiker war, zu Begünstigung dieses Geschmacks mitwirken. Zu diesem kam noch 2.), vorzüglich in dem Zeitalter des Sophokles und Euripides, eine allgemein herrschende Liebe zur moralischen Weisheit, welche das Modestudium von Menschen aller Stände in diesen Tagen gewesen zu seyn scheint: als die Schulen der Philosophie eben sowohl der Unterhaltung als des Unterrichts wegen besucht wurden, und Kenntniß der Moral eine ruhmwürdige Vollkommenheit war; so mußte die Frucht dieser philosophischen Zusammenkünfte natürlich in gewissen kurzen, gedankenreichen Resultaten sich zeigen, welche weder die Mode beleidigten, noch, wie es scheint, gegen die Leichtigkeit und Munterkeit des Gesprächs damals anstießen. Schule und Pedanterie, Moral und Strenge waren in ihrer Ideenverbindung nicht so wesentlich aneinander geknüpft, als es seitdem geschehen ist; und eine einleuchtende moralische Wahrheit konnte aus jedem Munde kommen, ohne ihn zu entstellen. Ja, was wirklich bemerkenswerth ist, selbst die Skolien oder Trinklieder der Griechen waren mit diesem moralischen Salze gewürzt, und die Spiele der scherzenden Laune, welche ihnen in ihren jovialischsten Stunden entwischten, waren meistens durch einige Züge dieser nationalen Nüchternheit gemäfsigt. Während ihren Ergötzungen, sagt Athenäus, hörten sie gern aus dem Munde eines weisen und vernünftigen

gen

gen Mannes einen angenehmen Gefang; und diese Gefänge waren ihnen die angenehmsten, welche Ermahnungen zur Tugend, oder andere Vorschriften des Wandels enthielten. Und diese moralisirende Laune, welche in jenen Zeiten so herrschend war, ist zuverlässig die Quelle der sententiösen Wendung der griechischen dramatischen Schriftsteller, wie auch der nüchternen moralischen Miene, welche, oft zu nicht geringem Misbehagen heutiger Leser, sich über alle ihre Dichter ausbreitet. Allerdings war unter diesen Dichtern selbst einige Verschiedenheit, und je nachdem sie mehr oder weniger in der Schule gelebt hatten, war auch ihr Geschmack an dieser moralischen Manier stärker oder schwächer; dieses sieht man deutlich an Euripides, diesem Theaterphilosophen, wie die Athenienser ihn nannten, und den Quinktilian charakterisirt: *Sententiis densus, & in iis, quae a sapientibus tradita sunt, paene ipsis par.* Allein die Mode war so allgemein, daß kein Umgang mit der Welt sie vermeiden, oder ganz abschütteln konnte; und daher hatte Sophokles, den seine Staatsverrichtungen in größerer Entfernung von den Schulen hielten, doch seinen Theil von dieser philosophischen Sinnesart. Diese Vertheidigung der griechischen Dichter aber kömmt keineswegs den römischen zu Statten; da der Geschmack an der Philosophie erst spät nach Rom kam, und dort nie allgemein war. Obgleich in dem Zeitalter des Seneka, Sentenzen bekanntlich sehr in Gebrauch waren; so zeigt doch ihre Manier und Wendung deutlich, daß sie nur eine Affektation der kleinern
Anzahl

Anzahl der Gelehrten, und nicht die allgemeine Art und Sitte der Zeiten waren. Die zierliche Tracht der Senekaïſchen Denkſprüche verräth unverkennbar die Arbeit und Kunſt des Studierzimmers, und iſt gerade das Gegentheil des leichten, einfachen Ausdrucks, worinn ſie bei den griechiſchen Dichtern ſich kleiden, und der ihren täglichen Umlauf im gemeinen Leben beweist. Unter allen andern Umſtänden iſt ihr Gebrauch, wie wir ſchon bemerkt haben, unſtreitig fehlerhaft, ausgenommen in dem Chor, wo er aus dem vorhin gegebenen Grunde immer mit Vortheil beſtehen kann.

IV. Was die Kritiker in der Erklärung der Stelle vorzüglich irre geführt hat, ſind muthmaſſlich die häufigen Lobſprüche auf den Ernst der alten Muſik bei griechiſchen und römischen Schriftſtellern. Sie ſcheinen aber hier zwei weſentliche Dinge überſehen zu haben: 1.) daß die erſtern den Gegenſtand hauptſächlich in einem moraliſchen oder politiſchen Geſichtspunkte betrachtet, und darum die alte Muſik nur in ſo fern vorgezogen haben, als ſie glaubten, daß ſie auf die öffentlichen Sitten einflieſſe. Aus dieſem Grunde erhebt Plato, der erſte unter dieſen Lobrednern, die Aegypter, daß ſie keine Veränderung in ihrer Poeſie litten, ſondern, noch zu ſeinen Zeiten, ihre Vorliebe für die Iſisgefänge beibehielten. Dieſes beweist für die Vollkommenheit dieſer Gefänge in kritiſcher Hinſicht nicht mehr, als Roms Achtung für ſeine Saliariſchen Gefänge beweifen würde, daß dieſe elenden, dunkeln Gebetformeln die regelmäſigen Oden und künstlichen Gedichte
des

des Horaz übertrafen: 2.) daß die letztern, die vorzüglichsten wenigstens, welche in demselben Tone davon sprachen, unter den Kaisern lebten, zu einer Zeit, wo die Musik wirklich eine elende Entmannung erlitten hatte: indem sie, nach der Klage eines der besten dieser Schriftsteller, in eine weibliche, sittenlose Weichlichkeit versunken war, *in scenis effeminata, & impudicis modis fracta*. Quinktil. Was die Zeiten betrifft, wovon wir hier sprechen, so findet sich nur eine Stelle, welche die damalige Musik deutlich und ausdrücklich verdammt, und diese Stelle läßt um so mehr einige Milderung zu, als sie in einer Abhandlung über die Gesetze vorkömmt. Cicero *de Leg. II. l. 16*, der dem Plato in seinen überfliegenden Grundsätzen der Gesetzgebung folgt, ruft aus: “*Illa quae solebant quondam compleri severitate iucunda Livianis & Naevianis modis: nunc ut eadem exultent, cervices oculosque pariter cum modorum flexionibus torquent!*” Die *Severitas iucunda* der Musik, in welche die Stücke des Livius gesetzt waren, läßt sich ziemlich daraus schließen, daß er der erste war, der ein geschriebenes Stück auf das Theater brachte, d. i. der erste Schriftsteller, dessen Stücke mit einer regelmässigen und vorhergesetzten Musik aufgeführt wurden. Nun ist es eben die Art nicht, daß die ersten Versuche in einer Kunst vollkommen sind. Es scheint also, daß die *flexiones modorum*, in wiefern sie der Einfachheit der alten Musik entgegengesetzt werden, hier nicht sowohl in dem Gesichtspunkte eines Kritikers, der den wahren Zu-

stand

stand des Theaters würdigt, als vielmehr in dem Gesichtspunkte eines Gesetzgebers verworfen werden, der in Plato's Fufstapfen tritt. Indessen ist nicht zu zweifeln, daß die Musik in diesen Zeiten sich merklich geändert hatte, und schon in gewissem Grade verderbt war. Dieses läßt sich nicht sowohl aus irgend einer ausdrücklichen Stelle eines Autors, als aus dem allgemeinen Zustande der Zeiten schließen, die Schritt für Schritt weiter in der Unmoralität, der sichersten Vorbotin einer verderbten und ausartenden Musik, kamen. Denn ob diese Musik gleich hinwiederum das öffentliche Sittenverderbniß befördern kann, und, wenn sie einmal eingeführt ist, unstreitig dazu beiträgt; so ist doch dieses Verderbniß selbst ursprünglich nicht die Wirkung, sondern die Ursache der schlechten Musik: und daß dieses seine wahre Meinung war, hat Cicero mehr als zu verstehen gegeben in der Stelle, worauf wir uns bezogen, wo er erst bemerkt, daß die Sitten mehrerer griechischen Staaten mit ihrer Musik gleichen Schritt gehalten haben, und hinzusetzt: "*Die-
se Veränderung hätten sie erlitten, aut hac dulcedi-
ne corruptelaque depravati, ut quidam putant;
aut cum severitas eorum ob alia vitia cecidisset,
tum fuit in auribus animisque mutatis etiam huic
mutationi locus.*" L. II. 15. Dem sei, wie ihm
wolle: genug, Horaz hat mit diesem Streit über
die alte Musik nichts zu thun.

V. Eine Nebenabsicht des Dichters in der Art, wie er diese Materie vorgetragen hat, scheint gewesen zu seyn, seinen Lesern auf das nachdrück-
lichste

lichste die Hauptlehre einzuschärfen, womit sich die Epistel ausdrücklich schließt: den Nutzen und die Wichtigkeit der kritischen Genauigkeit. Denn, indem er von der Theatermusik, den Satyrspielen, und der Tragödie der Griechen spricht, lauter Dingen, welche auf eine natürliche Art in seinen Weeg kommen, und sehr künstlich mit einander verbunden werden, so führt er die Nachricht von jedem herab von seinem rohen, unförmlichen Ursprung, verfolgt sie durch ihre verschiedenen Vervollkommnungsepochen, und deutet uns auf die graduelle Politur und Verfeinerung, welche sie bei zunehmendem Fleis und zunehmender Korrektheit erreichten. Die *Tibia* war anfangs einfach und roh, die Satyrn nackt und barbarisch, die griechische Tragödie selbst unförmlich und grob auf dem Karrn des Thespis. Sorgfalt und Aufmerksamkeit vervollkommnten sie, und machten sie zu dem, was sie jetzt sind. Hierauf fährt er fort, auch unsere Dichter haben es nicht an Versuchen fehlen lassen, in jeder dieser Gattungen etwas Vortrefliches zu liefern. *Nil intentatum nostri liquere poëtae*. Was ihnen noch zum Erfolg abgeht, ist *limae labor & mora*. Wenn man dieses immer vor Augen behält, so wird man die Ordnung und Absicht dieses Theils deutlicher einsehen.

220 — 250. Ehe wir's versuchen, diese Stelle zu erklären, müssen wir erst einen Begriff von dem Satyrspiele, satyrischen Schauspielen der Griechen und Römer haben. Der Ursprung desselben muß, wie der Ursprung der Komödie und Tragödie, in den

den Bacchusfesten gesucht werden. Chöre von Silenen und Satyrn befangen die Thaten des Bacchus, besonders seinen Zug nach Indien, wo Satyrn und Silenen, der Mythologie zufolge, seine Begleiter waren, und mischten naive beißende Scherzreden in ihre Hymnen. Der gute Erfolg brachte die Dichter auf die Idee des Satyrspiels, wo die ernsthaftesten Vorwürfe zugleich komisch und rührend behandelt wurden. Anfangs mochten es wohl nur Handlungen aus der Geschichte des Bacchus seyn, wobei Silenen und Satyrn natürliche Zuschauer und Theilnehmer waren. In der Folge wählte man auch andere Vorwürfe, ohne die Wahrscheinlichkeit dadurch zu verletzen. Denn da die Satyrn ländliche Gottheiten waren, welche, dem Volksglauben nach, auf dem Felde, in Grotten, und Wäldern wohnten; so durfte man die Scene nur dorthin legen, um sie an irgend einer Handlung Theil nehmen zu lassen. So entstand jener groteske Kontrast zwischen dem Haupthelden des Stücks, in dessen Charakter immer gewisse Züge von Würde waren, und den Satyrn, welche der Dichter mit ihren gespaltenen Bocksklauen und Hörnern dem Helden gegenüber stellte, und spassen ließ. Der Erfolg dieses Schauspiels war nach der Gemüthsart des Haufens berechnet, der weder die tragische Spannung noch die Schlaffheit des Scherzes lange verträgt. Daher find die Dichter, trotz allen hohen Konzepten, immer auf diese Idee zurückgekommen. Daher der verkappte Hanswurst in unsern Dramen. Der eigentliche Erfinder dieser Gattung ist eben so wenig bekannt, als der Erfinder der Komödie oder Tra-

Tragödie. Wenn dem Aristoteles zu glauben ist; so wäre das Satyrspiel vor der Tragödie vorhanden gewesen, und diese sogar aus jenem entstanden. Neuere Kritiker stellen sich dieses so vor, daß man das Komische in dem Satyrspiele von dem Tragischen abgesondert, und so eine neue Gattung, die Tragödie, geschaffen habe. Dem sei, wie ihm wolle; so wissen wir gewiß, daß das Satyrspiel zu gleicher Zeit mit der Tragödie durch Pratinas, und besonders Aeschylus ausgebildet wurde. Auch Sophokles und Euripides, noch mehr aber Achäus und Hegemon thaten sich darinn hervor. Dieser letztere gab dem Satyrspiele dadurch eine neue Annehmlichkeit, daß er Scene für Scene bekannte Tragödien parodirte. Diese Parodien, welche fein feines Spiel sehr anziehend machte, gefielen ungemein, und wurden oft gekrönt. Als er eines Tags seine Gigantomachie gab, und sich eben ein heftiges Gelächter in der Versammlung erhoben hatte, kam die Nachricht von der Niederlage des Atheniensischen Heeres in Sicilien: Hegemon wollte schweigen; allein die Athener blieben unbeweglich sitzen, hüllten sich in ihre Mäntel, zollten dem Verlust ihrer Verwandten einige Thränen, und hörten darauf mit nicht geringerer Aufmerksamkeit das Stück aus. Dieser Zug charakterisirt die Athener; und beweist die Vortreflichkeit des Dichters.

Die Satyrspiele dienten gewöhnlich zur Erholung und Abwechslung nach den größern tragischen Stücken, und hatten das Vergnügen des ungebildeten Theils des Publikums, dem's besonders

um

um Erschütterung des Zwerchfells zu thun war, zum Hauptzweck. Zu den Zeiten des Aeschylus und Sophokles konkurirten sie mit um den Preis, und jeder Dichter mußte, wenn er an dem poetischen Wettstreit Theil nehmen wollte, eine Tetralogie, d. i. drei Tragödien und ein Satyrspiel liefern. Uebrigens sind von den Satyrspielen der Griechen weiter nichts als die Namen übrig, aus denen sich die Sujets erkennen lassen, welche man am liebsten für diese Gattung wählte, ausgenommen der Cyklope des Euripides, aus dem wir auch die Behandlungsart kennen lernen.* Der Vorwurf dieses Stücks ist aus dem Homer genommen, der in seiner Odyssee be-
singt, wie Ulysses nach Sicilien verschlagen wurde, und der Gefahr von Polyphem, dem vornehmsten der Cyklopen, der ihn nebst seinen Gefährten in seine Höhle eingekerkert hatte, aufgefressen zu werden, dadurch entgieng, daß er dem Cyklopen einen Rausch beibrachte, und dann des Gesichts beraubte. Im Prolog tritt Silen auf, und beklagt das Schicksal des Bacchus, seines Zöglings, der von Räubern war fortgeschleppt worden, und sein eigenes Loos, indem er mit seinen Söhnen, den Satyrn, nach Sicilien gekommen wäre, um den Bacchus zu suchen, und nun dem grausamen Cyklopen seine Höhle auskehren, und Aufwärter und Mundschenk bei seinen abscheulichen Gastmählern seyn, seine Kinder aber die Heerden des Cyklopen weiden müßten: der Chor der Satyrn singt das Lob des Bacchus und seine Sehnsucht. Inzwischen landet Ulysses, kömmt aus dem

* Buhle *de fabula satyrica Graecorum*. Goett. 1787.

dem Schiffe, bringt dem Silen Wein, den er von Maron empfangen hat, und erzählt ihm, wie man Troja erobert und die Helena wieder bekommen habe. Silen gibt dem Ulyffes, der hungrig ist, für seinen Wein, Schaafe, Fleisch, Milch, und räth ihm, so geschwind als möglich sich von den Höhlen zu entfernen. Gleichwohl kömmt, ehe noch Ulyffes zu seinem Schiffe zurücke geht, der Cyklope, der am Aetna auf der Jagd gewesen ist, dazu; und erblickt den Ulyffes mit seinen Gefährten, die er für Seeräuber hält, welche die Lämmer und da stehenden Gefäße mit Milch fortschleppen wollen. Der erschrockne Silen ist auf seine Haut bedacht, stellt sich, als hätte er das Fieber, und wäre vom Ulyffes derb abgeprügelt worden, weil er die Sachen des Polyphemus nicht habe wollen forttragen lassen; und setzt hinzu, Ulyffes hätte schreckliche Drohungen gegen den Cyklopen ausgestossen. Der nach Menschenfleisch (Silen rühmt es ihm als einen Leckerbissen) lüsterne Cyklope will die Fremden gleich schlachten lassen. Vergebens deckt Ulyffes mit Bestimmung des Satyrchors Silens Lügen auf, und beschwört den Cyklopen, ihn und seine Gefährten nicht so grausam hinmarnern zu lassen: der Cyklope befiehlt den Satyrn zu schweigen: "er glaube dem Silenus mehr:" und heisst den Ulyffes in die Höhle gehn. Der Chor zieht wider die Gefrässigkeit und Grausamkeit des Cyklopen los. Ulyffes, der heimlich aus der Höhle entwischt ist, erzählt dem Chore, Polyphem habe vor seinen Augen zwei Menschen aufgezehrt, und mehrere Becher seines Weins ausgeleert,

geleert, und würde bald einschlafen: eröffnet ihm sein Vorhaben, den Cyklopen zu blenden; und bittet um seinen Beistand, damit auch er desto leichter aus Sicilien entfliehen könne: der von der Hoffnung Griechenland bald wieder zu sehen begeisterte Chor, verspricht alles Mögliche. Der berauschte Cyklope macht elenden Spafs, und befiehlt dem Chore, einen Schlauch mit Wein aus der Höhle zu seinen Brüdern den Cyklopen zu tragen, weil er mit ihnen schmausen wolle. Ulysses tritt zu ihm, mahnt den Polyphem von diesem Schmause ab, und Silen stimmt ihm bei, schenkt aber indeffen dem Cyklopen einen Becher nach dem andern ein, bis er in tiefen Schlaf hintaumelt. Ulysses holt hierauf einen Brand, um dem Polyphem das Auge auszubrennen. Der Streich gelingt, der Cyklope verliert das Gesicht, und der Held entflieht, nachdem er seine Gefährten gerächt hat.

Man kann sich hieraus von der Einrichtung und dem Tone dieses Schauspiels einen ziemlichen Begriff machen. Es unterscheidet sich von der Tragödie durch die Art der handelnden Personen, welche es verträgt; durch die nie traurige Entwicklung; durch die fatyrischen Züge, Bon-mots und Spässe, welche sein Hauptverdienst ausmachen; von der Komödie durch die Natur des Vorwurfs, durch den würdevollen Ton, der in einigen seiner Scenen herrscht, und durch die Enthaltung von allen Persönlichkeiten; von beiden Gattungen durch ein ihm eigenes Sylbenmafs, den Tetrameter, durch die Einfachheit der Fabel, durch die engen Gränzen der Handlung.

Auch

Auch die Dekorationen unterscheiden es. Die Scene stellt dem Auge Gebüsche, Berge, Grotten, allerlei Landschaften vor. Sein unterscheidendster Zug aber ist das Bizarre, welches aus dem Kontrast des Chors, der aus Satyrn besteht, und bald Tänze ausführt, bald mit den Göttern oder Helden spricht oder singt, und den ernsthaften Personen und Handlungen entsteht. Was Horaz von der Oekonomie und dem Styl des Satyrspiels sagt, ist mehr Ideal seines eigenen geläuterten Geschmacks, als Abstraktion aus den Mustern der Griechen. Diese hatten von der Delikatesse, welche er empfiehlt, so wenig einen Begriff, daß sie grobe Spässe und Zoten als ein nothwendiges Gewürz des Satyrspiels ansahen, und daß selbst der sonst so sittsame Euripides, um sich nach dem allgemeinen Geschmacke zu richten, seinem Silen und seinen Satyrn eine Menge solcher Sackträgerscherze in den Mund legt.

Die Römer hatten auch ein Nationalschauspiel, welches mit dem Satyrspiele der Griechen viel Aehnlichkeit hatte: ich meine ihre Atellanen; eine Gattung, welche aus Atella, einer oscischen Stadt in Campanien, zuerst nach Rom kam, und worinn Sprache und Personen oscisch waren, und die, nach Hurds unverbürgter Vermuthung, in der Folge von den Satyrspielen, welche man den Griechen nachbildete, verdrungen ward. Diese kamen vielleicht um die Zeiten des Horaz auf; denn die Stücke des Livius Andronikus, welche, nach dem Berichte des Livius und Valerius Maximus von den extemporirten Satyren der Römer ihren Ursprung nahmen, waren

waren Komödien, und hatten mit dem Satyrspiele der Griechen nicht mehr Verwandtschaft, als die *Satyrae* oder *Saturae* der Römer mit dem ursprünglichen Satyrchor der Griechen. Daher hat Horaz der Atellanen um so weniger erwähnt, weil sie schon, mit Beifall aller Leute von Geschmack, dem Satyrspiele Platz gemacht hatten. Horaz war aber mit dieser Veränderung noch nicht zufrieden; er wünschte, daß man den griechischen Satyrschreibern nicht Schritt für Schritt folgen möchte, und gibt einige vortrefliche Ideen zu einer solchen Reform dieses Schauspiels, wodurch es, ohne seinen lustigen, dem Pöbel so behaglichen Charakter zu verlieren, auch eine der bessern Klasse von Zuschauern würdige Unterhaltung gewähren könnte.

Carmines — exlex. In den ältern Zeiten war der Preis des tragischen Wettstreits ein Bock, und man leitet auch gewöhnlich den Namen Tragödie, *Τραγῳδία* von *Τραγός*, Bock, her. *Agrestes* deutet theils auf den ländlichen Charakter der Satyrn, theils auf den ursprünglich rohen Ton des Satyrscherzes. Die Satyrn wurden, dem Kostume gemäß, welches ihnen die Mythologie gab, nackt, vermuthlich unter einer Maske der Nacktheit, vorgestellt: daher *nudavit*. Vielleicht bezieht es sich auch auf die ersten unförmlichen Anfänge des Satyrspiels, wo der Chor fast *in puris naturalibus* hingestellt wurde. *Asper tentavit iocum* bezeichnet die Art des Satyrscherzes, der sehr beißend, stachelicht war: *incolumi gravitate*. Der Dichter behielt das Ernsthafte der tragischen Handlung bei, und kontrastirte es

es in manchen Scenen und in den Chören mit dem Komischen. Wenigstens scheint mir diese Erklärung angemessener, als die von Hurd, der *incolu- mi gravitate* durch *valere iussu gravitate* umschreibt. Der Dichter gibt zugleich die Ursache dieser Neue- rung an. Man liefs, sagt er, nach der ernsthaften Tragödie das lustigere Satyrspiel aufführen, um die gemeinere Klasse der Zuschauer zu befriedigen, die vom Opferschmause kam, *functus sacris*, ihr Räusch- chen mit in das Theater brachte, *potus*, daher un- bändig und lärmend war, *exlex*; man mußte also darauf bedacht seyn, sie durch eine Art Schauspiel, das ihren gröbern Gaum reizte, und etwas Seltsa- mes und Pikantes hatte zu interessiren *illecebris*, & *grata novitate morandus*. Hier würde nun für die oben verworfenen zwei Verse

Indoctus quid enim saperet liberque laborum

Rusticus urbano confusus, turpis honesto

die schicklichste Stelle seyn. "Warum diese Ge- fälligkeit für einen betrunkenen, zügellosen Pöbel? könnte man fragen. Ist es nicht billig, daß dieser dem Geschmacke der bessern Klasse nachgebe?" Hierauf enthalten diese zwei Verse die Antwort. Um die Zeit der grossen Feste, wo die Schauspiele zu Athen und Rom gegeben wurden, kam das Land- volk haufenweise in die Stadt, um an den Lustbar- keiten Theil zu nehmen. Man mußte also bei An- ordnung derselben auch auf sein Vergnügen Rück- sicht nehmen. Die Tragödie konnte Leuten, deren Geschmack und sittliches Gefühl durch Erziehung und Gesellschaft verfeinert war, dem *urbano* und

L *honesto*

honesto eine sehr edle Unterhaltung gewähren. Allein das Landvolk *rusticus*, und überhaupt der ungebildete Theil der Zuschauer, *turpis*, verstanden nichts davon, hatten für diese höhere moralische Schönheit des Trauerspiels keinen Sinn: *quid sciret?* Es wäre also unschicklich gewesen, sie zu nöthigen, diesen Vorstellungen mit den Uebrigen beizuwohnen: *confusus*. Weit besser also war es, ein eigenes, ihren Faßungskräften und ihrem Geschmack entsprechendes Schauspiel, wie das Satyrische war, zu geben; welches gleichwohl, besonders wenn man den von Horaz hie unten gegebenen Winken folgte, so eingerichtet werden konnte, daß auch die feinere Menschengattung dabei eine angenehme Erholung fand. Uebrigens will wohl Horaz hier nicht behaupten, wie man ihm gewöhnlich andichtet, daß die Satyrspiele erst nach der Tragödie erfunden worden seien. Denn hierinn würde er, man mag auf den ersten Ursprung, oder auf die spätere Vervollkommnung beider Gattungen sehen, die Geschichte wider sich haben. Außerdem hatte er wohl den Aristoteles, der gerade das Gegentheil sagt, so gut gelesen, wie wir. Der Sinn des Schriftstellers ist also wohl kein anderer, als der auch in der Sache selbst gegründet ist: daß der tragische Dichter auf die Vorstellung der Tragödie, zur Belustigung der niedern Klasse, das Satyrspiel folgen liefs.

Verum — captet. Der Dichter gibt uns hier seine Idee des gereinigten Satyrspiels, indem er auf die Fehler, wodurch die dramatischen Schriftsteller bisher entweder gegen den guten Geschmack und
den

den Charakter dieser Gattung, oder gegen die guten Sitten gefündigt hatten, zugleich einige Seitenblicke wirft. Einige derselben wollten besonders den Charakter der Satyrn recht ins Spiel setzen, und suchten den Beifall im Zwerchfell der Zuschauer: *commendare Satyros*: um diese Absicht zu erreichen, brachten sie den Gott oder Helden ihres Stücks, gleichviel ob sein angenommener Charakter sich dazu schickte oder nicht, recht oft mit den Satyrn in Wortwechsel, und ließen ihn dann so gemein scherzen und sprechen, wie man es ohngefähr von einem Bedienten in dem niedrigsten komischen Stücke erwarten konnte: *Migret in obscuras humili sermone tabernas*. Andere glaubten dem Gattungscharakter treuer zu bleiben, wenn sie den ernsthaften Theil des Satyrspiels ganz in der Manier der Tragödie behandelten: so wurde freilich Scherz mit Ernst abgewechselt: *vertere seria ludo*: allein der Gott oder Held sprach nun eine Stelzenreiche, hohe Sprache, die der Satyrchor gar nicht fassen konnte: der Kontrast wurde zu schneidend: *nubes & inania captet*. *Risores* und *dicaces* drückt den Charakter der Satyrn aus, die Spötter und Bon-motmacher waren. Die Bedeutung, welche Batteux dem Worte *commendare* geben will, indem er es für *committere*, *darnebenstecken*, *entgegenstellen*, *zusammenbringen* nimmt, hat in der lateinischen Sprache keinen Grund. *Regali conspectus in auro nuper & ostro* ist entweder von den wichtigern Scenen zu verstehen, wo der Held oder Gott seiner ernsthaften Rolle gemäß handelte und sprach, und dann

muß *regale aurum* & *ostrum* im figürlichen Sinne für den ernstesten hohen tragischen Charakter genommen werden; oder von der vorhergegebenen Tragödie; denn oft war das Satyrspiel aus derselben Geschichte, und bestand ohngefähr aus denselben Personen, wie die Tragödie, deren Nachspiel es war. *Tabernariae* waren bei den Römern Stücke, deren Vorwurf aus den niedrigsten Scenen des Lebens genommen war, *e tabernis*, und worinn folglich das Niedrigkomische, das Burleske herrschte, kurz eine Posse: und in diesen Possenton sanken gleichwohl, wie Horaz bemerkt, die Götter und Helden in manchem Satyrspiele. *Nubes* & *inania* bezeichnet hier den Schwulst, den Bombast, das falsche Erhabene, gerade den Fehler, in welchen der Dichter fallen mußte, der die Götter oder Helden seines Satyrspiels, dessen Inhalt doch nie die Wichtigkeit und Würde der Tragödie hatte, genau im tragischen Tone sprechen ließ, und die Mitteltinten in Empfindung und Ausdruck nicht verstand, welche H. weiter unten für diese Gattung fordert, und die besonders in den Scenen unentbehrlich waren, wo diese ernsthaften Charaktere mit den Satyrn zusammenkamen.

Effutire — protervis. Indigna tragoedia steht statt *quia indignum est: leves versus* sind den *versibus gravibus* der Tragödie entgegengesetzt, sowohl in Absicht des Inhalts als des Ausdrucks. *Versus leves* sind also hier, nach dem Zusammenhange, Verse von leichtfertigem, skurrilem Inhalt, deren Ausdruck ganz komisch ist. *Matrona moveri iussa* erklärt

klärt man gewöhnlich durch eine Matrone, die an einem Götterfeste tanzen soll. Allein 1.) hat das Wort *moveri* gewiss nicht diese bestimmte Bedeutung, und 2.) wissen wir wohl, daß bei den Religionsfeierlichkeiten der Römer Chöre von Jünglingen und Mädchen Tänze ausführten: von Matronen wissen wir's nicht, und nach den Sitten der Römer ist's auch nicht wahrscheinlich. Der Begriff von Würde und Gravität, der an ihrem Charakter haftete, erlaubte wohl schwerlich, daß sie öffentlich tanzten; selbst nicht zur Ehre der Götter — und von dem nächtlichen, geheimen Götterdienste der Matronen kann hier die Rede nicht seyn, da jenes verschämte Wesen, worauf es hier ankömmt, mit der Abwesenheit vermischter Zuschauer wegfallen mußte. Ich glaube also diesen Ausdruck bloß von der Erscheinung der Matronen bei öffentlichen Religionsfeierlichkeiten verstehen zu müssen. Wenn aber durchaus getanzt seyn soll, so kann ich mir noch eher denken, daß eine römische Matrone bei einem Privatopferchmausse, an einem häuslichen oder Familienfeste einer solchen Zumuthung habe nachgeben können, als daß sie öffentlich am Festtag getanzt habe. Nun zur Sache. Horaz hatte den Satyrdichter vor zwei Fehlern gewarnt, die er in Absicht der tragischen Personen des Stücks begehen konnte, indem er sie entweder in ihrem Tone zu sehr den Satyrn näherte, oder in einen zu weiten Abstand von ihnen setzte. Was für ein Mittel soll er halten? war also die Frage, welche er hier zu beantworten hatte. “Das Satyrspiel ist in Rück-

sicht

sicht der Haupthandlung, oder wenigstens der ernsthaften Charaktere, der Götter oder Helden — eine Art Tragödie. Die Würde, der Anstand dieser Gattung muß also auch bei diesen Charakteren beibehalten werden; es schickt sich nicht für sie ganz im burlesken Tone mit den Satyrn zu scherzen: *effutire indigna leves versus*: gleich der Matrone, welche an einem Götterfeste an den Lustbarkeiten des Tages Theil nimmt, ohne ihre Würde zu vergessen, und mit einer gewissen Geschämigkeit erscheint, sollen die tragischen Personen zwar zu den Scherzen der Satyrn sich bequemen, aber doch nicht den Ernst ihres Charakters verläugnen: eben dadurch muß jener lustige Kontrast des Tragischen und Komischen entstehen, der aufhört, sobald der Held eben so frivol wird, und Narrentheidung treibt, wie der Satyr.

Non ego — alumni. Dominantia nomina erklärt man gewöhnlich durch das griechische *Κυρια*, eigene, eigenthümliche Worte; die grobe Art, jedes Ding mit seinem Namen zu nennen, wie Batteux sagt. Dann würde auch *inornata* den ungeschmückten, familiären Styl der Komödie bezeichnen; und der Sinn des Dichters wäre: “Der Styl des Satyrspiels muß seinem unter dem Bilde einer römischen Matrone angegebenen Charakter gemäß seyn;” dieser Idee zufolge ist der simple, schmucklose Vortrag nicht durchaus der beste: und die drei folgenden Verse schärften die Regel durch ein Beispiel ein. Hurd gibt uns aber über diesen Vers eine sehr sinnreiche Muthmaßung. Er schlägt vor, statt *inor-*
nata

nata, honorata zu lesen. Diese Veränderung hat theils ihren Grund im Zusammenhange, theils in der Verbesserung des Ausdrucks. I.) Im Zusammenhange. Die zwei oben gerügten Fehler waren ein zu niedriger, und ein zu hoher Ausdruck. Dieses mußte den Dichter, nachdem er die Idee dieser Schauspielart festgesetzt hatte, veranlassen, diese Idee auf jene beiden Punkte anzuwenden: 1) auf den komischen Theil, indem er das rechte Maas seiner Herablassung vorschrieb, und 2) auf den tragischen, indem er die wahren Gränzen seiner Erhebung bestimmt. Nach der vorgeschlagenen Lesart geschähe dieses, nur in einer umgekehrten Ordnung.

1.) *Non ego — amabo*

d. i. in den tragischen Scenen würde ich mich nicht auf solche Worte einschränken, die einen gewissen Adel haben, und im Tragischen, und den ernsthaftesten Vorwürfen gebraucht werden müssen; dieser Pracht würde zu dem herablassenden Tone des Satyrspiels nicht passen.

2.) *Nec sic — alumni*

d. h. noch würde ich im Gegentheil in den komischen Scenen in das andere Extremum eines zu einfachen, gemeinen Ausdrucks fallen, welches seiner Matronenwürde nicht anstünde. II.) In der Verbesserung des Ausdrucks: denn außer dem Gegensatz von *nec*, der auf diese Art wieder deutlich wird, hat *dominantia* nun seine ächte, und nicht jene fremde, ungewöhnliche, aus dem Griechischen ihm aufgedrungene Bedeutung. Mit *honorata* verbunden, wird es eine schön fortgeführte Metapher,

und

und schickt sich um so besser hieher, als der Dichter eben vom figürlichen Ausdruck spricht. Uebrigens scheint *honorata* in dieser Bedeutung dem Gebrauch unsers Dichters vollkommen gemäß. II. Ep. v. 112 sind *honore indigna vocabula* solche, die *parum splendoris* haben, und *sine pondere* sind. So heißen edle Worte oben *quae in honore sunt vocabula*. Wenn man alles dieses zusammennimmt, so wird man dieser vorgeschlagenen Verbesserung den Vortheil einer über die bloße Hypothese sich erhebenden Wahrscheinlichkeit nicht streitig machen; sich aber gleichwohl hüten, die Sache als entschieden anzunehmen, da die gewöhnliche Lesart einen passenden und justificablen Sinn darbietet. Ich glaube, daß man vor der kühnen Verbesserungsfucht in der Kritik sich nicht genug hüten könne, und nehme es als Regel an: "daß es besser sei, in Bestimmung des Textes an die alten und gewöhnlichen Lesarten, wenn sie auch nur einen erträglichen Sinn geben, sich zu halten, als eine verderbliche Neuerungsfucht einreißen zu lassen, die alles besser machen will, überall mit dem kritischen Schwerte drein haut, und indem sie uns ihre Träumereien für Wahrheit aufbindet, die Autoren unkenntlich macht.

Davus und *Pythias* sind komische Personen. In einer Komödie des Lucilius putzte die Sklavin *Pythias* dem alten *Simon* seine Thaler weg. *Silen* war der Erzieher und Aufseher des jungen *Bacchus*.

Ex noto — honoris. Horaz erklärt sich nun über das eigene Kolorit des komischen Theils, über den Ton und die Sprache desselben näher, und stellt
hier

hier für den Satyrdichter ein Ideal auf, welches jeden andern als den vortreflichſten Kopf abſchrecken mußte, ſich an dieſe Gattung zu wagen. Ich würde, ſagt er, aus den Worten und Ausdrücken des gemeinen Lebens mir eine eigene Sprache zu dem Komischen dieſes Schaufpiels bilden, die ſo leicht und ungekünſtelt ausſehen würde, daß jeder ſchwören ſollte, er könne es eben ſo gut machen, und die doch jeden, den die Natur nicht eigens zum Satyrdichter geſchaffen hätte, beim wirklichen Verſuche zum Ver zweifeln bringen ſollte. So viel, ſetzt er hinzu, kömmt auf die geſchickte Verbindung und die ganze Verwebung an, um gemeinen Ausdrücken den Anſtrich des Edeln zu geben, um ſie zu dem naiven Komischen, welches, meinem Begriffe nach, dieſe Gattung charakteriſiren ſoll, geſchickt zu machen. Dieſer Erklärung zufolge iſt *notum* der gemeine, familiäre Ausdruck, Worte, welche in Jedermanns Munde ſind: *fiſtum carmen*, eine poetiſche Sprache, welche aus dieſem gemeinen Ausdrucke gebildet wird: *ſequi*, trachten, ſuchen, nachſtreben: der ganze Satz hieße alſo wörtlich erklärt: ich würde nach einer eigenen, aus gemeinen Worten zuſammengeſetzten poetiſchen Sprache ſtreben. Ich bin überzeugt, daß dieſe Erklärungsart wenigſtens ſowohl den Worten des Dichters, als dem Zuſammenhange am angemefſenſten iſt. Die Worte *ſerere*, *iunſtura* hat Horaz ſchon oben von der Sprache gebraucht:

In verbis etiam tenuis cantusque ſerendis.

Reddiderit iunſtura novum

Von

Von der Bedeutung des Worts *honor* in dieser Beziehung habe ich eben erst gesprochen. In den unmittelbar vorhergehenden Versen ist ohne Widerspruch die Rede vom Ausdrücke. Ich kann daher die Erklärung von Sanadon und Hurd, welche diese Stelle von der Verarbeitung eines bekannten Süjets im Satyrspiel, oder der Behandlung des abgedroschenen Charakters Silen's verstehen, nicht annehmen, so gut sie auch von Hurd ausgeführt ist. Um gleichwohl Jedem freie Wahl zu lassen, will ich die Erklärung von Hurd ganz beisetzen. "Diese Regel, sagt er, hat Aehnlichkeit mit jener, welche er oben über die Tragödie gegeben hat. Sie rath ein bekanntes Süjet zum Satyrspiel zu nehmen. Die Gründe sind für beide die nämlichen. Nur einer scheint dem Satyrspiel eigenthümlich. Denn da seine Form romantisch, und seine Personen die phantastischen Wesen, die Satyrn, sind, so erfordert die Wahrscheinlichkeit, daß der Inhalt den Volksglauben für sich habe, ohne welchen die Vorstellung unnatürlich vorkommen muß. Solche Süjets, welche, vermöge der alten Sage und ihrer öftern Bearbeitung durch die Dichter, Glauben beim Volk erhalten haben, sind es, die Horaz *nota* nennt, so wie er neuerfundene, oder, was auf eins hinausläuft, von andern Schriftstellern nicht bearbeitete Vorwürfe, *indicta*, bei ähnlicher Gelegenheit *ignota* nennt. Die Verbindung ist diese. Da er im 239ten Verse Silen's, eines der gewöhnlichsten Charaktere dieses Schauspiels gedacht hatte; so dringt sich der Einwurf gleich auf: Aber welcher gute Dichter will sich

sich mit solchen abgenützten und abgedroschenen Charakteren und Vorwürfen abgeben?" Hierauf ist die Antwort: "*Ex noto fictum carmen sequar*: so bekannt und alltäglich dieser und einige andere, dem Satyrspiel wesentliche Charaktere sind, und seyn müssen; so werden doch Dichtung und Genie Stoff finden, sich zu zeigen. Der Gang und die Oekonomie des Stücks kann ganz neu seyn, und sich über die Fähigkeit eines gemeinen Schriftstellers erheben: *tantum series iuncturaque pollet*."

Silvis — corona. Der Dichter beschließt seine Abschweifung über das Satyrspiel mit ein Paar Peitschenhieben auf die Herrn Confratres, welche in zwei entgegengesetzte, dem Charakter der Satyrn gleichwidersprechende Fehler gefallen waren. Der ländliche Charakter der Satyrn und die gesunde Vernunft forderten, daß sie auf der einen Seite weder zu witzig, zärtlich und artig sprachen, noch auf der andern die Ohren des ehrbarn Publikums mit Zoten und groben Zweideutigkeiten beleidigten. Von beiden Extremen lieferte das römische Theater Beispiele. Einige Dichter ließen diese Waldgötter so fein scherzen, wie die feinen Herrn, die Elegantuli von Rom: man hätte schwören sollen, sie hätten ihre Rhetorik gelernt, und sich auf dem Forum gebildet. Andere ließen sie, zum Aergerniß aller Leute von Geschmack, Zoten reißen, und einander schimpfen, wie Lastträger. Das war freilich ein herrlicher Ohrenschmauß für den Pöbel: aber der bessern Klasse war eine solche Ergötzung unwürdig. *Innati triviis* als wenn sie sich ewig auf den

den Gassen von Rom aufgehalten hätten; als wenn sie gebohrne *urbani* wären: *paene forenses*: die gerichtliche Beredsamkeit war fein, spitzfindig, zu witzigen Antworten und Anspielungen aufgelegt: *iuvenari* bedeutet die jungen Leuten eigene Sucht, überall witzig zu seyn; und gehört vermuthlich unter diejenigen Wörter, womit sich H. oben rühmt, seine Muttersprache bereichert zu haben. *Quibus est equus & pater & res*, sind die Patricier, Ritter, und wohlhabende Bürger, d. i. diejenige Klasse, welche einer bessern Erziehung genossen, und sich an einen bessern Gesellschaftston gewöhnt hat. *Fristi ciceris & nucis emtor* erklärt man gewöhnlich ganz richtig, durch Pöbel und gemeine Leute, weil Nüsse und geröstete Erbsen einen Theil ihrer Nahrung ausmachen; man vergiftet uns aber das Befremdliche in dieser Bezeichnung zu erklären. Denn es muß in der That seltsam vorkommen, daß H. unter so vielen nachdrücklichen Merkmalen, wodurch sich das gemeine Volk charakterisiren liefs, gerade dieses in der That nur Zufällige gewählt habe. Ich glaube es mir nicht unrecht zu erklären, wenn ich annehme, daß H. auf die Gewohnheit der gemeinen Zuschauer ziele, beim Eingehen in das Theater mit solchen *Bellaris*, wie er hier nennt, und die vermuthlich in der Gegend feil waren, sich zu versehen, und die Lücken der Aufmerksamkeit und Theilnahme an der Vorstellung mit diesen Erquickungen auszufüllen. So wird der Zug natürlicher, passender, und bedeutender, indem er die Lebensart der Menschen, die er bezieht, zugleich schildert. Uebrigens stellt

stellt der Dichter, indem er sich bemüht, seine Landsleute vom Geschmack an Unflätereien abzumahnern, das als Thatfache vor, was eigentlich nur sein Wunsch war; nimmt das als geschehen an, was geschehen sollte, und nicht geschah. Denn wie gut die größten Obscönitäten auf dem römischen Theater aufgenommen wurden, sehen wir aus Ovids Nachricht von dem Erfolge der Mimen:

*Nobilis hos virgo, matronaque virque puerque
Spectat; Et e magna parte Senatus adest.*

Trist. II. v. 105.

Wie sehr aber das Mimenspiel alle Schranken der Sittsamkeit durchbrach, darüber läßt uns nebst dem einhelligen Zeugnisse des Alterthums eben dieser Dichter keinen Zweifel, wenn er sagt:

*Quid si scripsissim Mimos obscaena iocantes,
Qui semper vetiti crimen amoris habent.*

.

und weiter;

*Nec satis incestis temerari vocibus aures,
Adsuescunt oculi multa pudenda pati.*

251 — 274. Der Dichter hat bisher fast alle Theile der dramatischen Komposition berührt: die Wahl und Anordnung des Stoffs: die Sitten: die Wahrscheinlichkeit: die Musik und die Chöre: nach einer kleinen Abschweifung über das Satyrspiel lenkt er wieder in seinen Weeg ein, und sagt noch ein paar Worte über die Versifikation, mehr in der Absicht, die Nachlässigkeit der römischen Dichter in diesem Stücke zu kritisiren, als Regeln darüber zu geben,

geben, die man in jedem Schulbuche fand. Der Uebergang ist um so natürlicher, da er zuletzt von dem Ausdruck im Satyrspiele sprach, wozu die Verifikation, die es mit der Tragödie und Komödie beinah gemein hat, auch gehört.

Syllaba — sibi. Um seine Kritik recht beißend zu machen, läßt sich der Dichter herab, zu erklären, was ein Iambe ist. Der Iambe, sagt er, ist ein Sylbenfuß, welcher aus einer langen und kurzen Sylbe besteht: und dieser Abwechselung verdankt er eben diejenige Raschheit und Lebhaftigkeit, welche ihn zum dramatischen Gedichte vorzüglich geschickt macht: *pes citus*: daher kömmt es sogar, daß man die sechsfüßigen Iamben, welche man auf dem Theater braucht, Trimeter, d. i. Dreimeßler, dreifüßig genannt hat, indem man, wegen der ungemainen Kürze dieses Sylbemaßes, allemal zwei Schläge oder Takte für einen gerechnet, oder vier Sylben in einen Aufschlag gefaßt hat: dieses kann aber eigentlich nur von reinen Iamben gelten: *primus ad extremum similis sibi.*

Non ita — Enni. Was soll man nun von Dichtern sagen, die uns statt Iamben lauter Spondeen geben, wie es die meisten römischen Dramatiker thun? Wahr ist's, daß man den anfangs reinen Iamben in der Folge, wenn es darauf ankam, dem Verse mehr Würde und Ernst, *gravior*, oder mehr Fülle und Langsamkeit, *tardior*, zu geben, hie und da Spondeen beigemischt hat: doch wurde von den Griechen hiebei die Regel angenommen, daß der zweite und vierte Fuß reine Iamben bleiben sollten: denn
ohne

ohne eine solche Einschränkung würde der Iambe nicht mehr Iambe gewesen seyn. Allein die römischen Dichter, besonders die ältern, aus denen doch das Publikum so viel macht: z. B. Accius und Ennius, haben auch an diesen Stellen nie oder selten Iamben gebraucht: man bemerke hiebei in Absicht des dichterischen Ausdrucks die Eigenthümlichkeit des Epithetons, *stabilis*: der Iambe hat etwas leichtes, hüpfendes: der Spondeus hat ein gewisses Gewicht, eine Festigkeit, man verweilt darauf mit der Stimme: ferner die schöne Belebung des Iamben, *spondeos recepit in iura paterna — commodus & patiens* — um die trockne Sache angenehm zu machen.

In scenam — turpi. Solche mit Spondeen beschwerte Iamben, die so schwer auf die Bühne treten, *magno cum pondere*, was beweisen sie? entweder daß der Schriftsteller zu nachlässig und eilfertig, daß es ihm nur darum zu thun war, das Geld bald in seinem Beutel zu haben, oder — was noch schlimmer ist, *crimine turpi* — daß er die ersten Anfangsgründe seiner Kunst nicht, nicht einmal die Regeln der Versifikation verstand. Die Ueberbleibsel der römischen Dramatiker rechtfertigen das scharfe Urtheil, welches H. hier über sie ergehen läßt, vollkommen; und zeigen, daß der Dichter, so allgemein er auch spricht, mit seiner Kritik auf wirkliche Fehler bekannter Schriftsteller ziele. Hieraus läßt sich schließen, daß wir auch in Absicht seiner übrigen so allgemein vorgetragenen Regeln die nämliche Entdeckung machen würden, wenn

wenn die Zeit nicht die Belege dazu vernichtet hätte.

Non quivis — diurna. Was die Dichter in ihrer Nachlässigkeit bekräftigt hat, fährt H. fort, ist die Unwissenheit der Zuschauer, und die übertriebene Nachsicht des Publikums. Die römischen Dichter haben sich begnügt, für die Befriedigung der grössern Anzahl zu sorgen; und diese grössere Anzahl versteht sich eben nicht auf die Feinheit der Versifikation: dazu gehört Bekanntschaft mit den besten Mustern, und ein geübtes Ohr:

Non quivis — iudex.

Das schlimmste aber ist, daß auch Leute von Kenntnissen und Geschmack, daß auch Kenner diese Fehler, welche der Haufe nicht ahnden konnte, weil er sie nicht einfah, haben hingehen lassen, und durch ihre zu große Nachsicht das Uebel autorisirt haben.

Et data — poëtis.

Soll nun aber der wahre Künstler, der ein Meisterwerk liefern will, diese Nachsicht sich zu Nutze machen? soll er, ohne auf Versmaß und Wohlklang zu achten, in den Tag hinein schreiben: *Idcircone vager?* und sich über die Regeln hinaussetzen, *scribamque licenter?* oder soll er nicht vielmehr bemüht seyn, sicher zu gehen und jeden vermeidlichen Fehler zu vermeiden, *tutus & cautus*, so, daß er nur für die Fälle, wo ihn seine Sorgfalt wider seinen Willen im Stiche läßt, auf die Nachsicht des Publikums rechnet, *intra spem veniae*. Denn am Ende ist richtige Versifikation eine der ersten Forderungen, die man an einem Dichter machen kann; und er hat,

wenn

wenn er derselben genug thut, nur seine Pflicht gethan, ohne darum auf ein besonderes Verdienst Anspruch zu haben. *Vitavi denique culpam, non laudem merui.*

Ich bin bisher der gewöhnlichen Lesart, und der Erklärung von Sanadon gefolgt: Bentley liest nach einer alten Handschrift: *ut omnes &c. &c.* und dann würde der Sinn seyn: "Soll ich, vermöge dieser Nachsicht des römischen Publikums, unbekümmert seyn, wenn meine Fehler auch aller Welt in die Augen fielen, mich hinter die Beispiele meiner Vorgänger verschanzen, *tutus*, und meine Sorgsamkeit nicht weiter gehen lassen, als nur solche Fehler zu machen, für die ich von einem sehr nachsichtigen Publikum Vergebung hoffen darf: *intra spem veniae cautus.*" Man mag nun annehmen, welche von beiden Lesarten man will; so ist offenbar, daß H. wider die allzugroße Freiheit der römischen Dichter in Absicht der Versifikation eifert, da er die Stelle mit der wichtigen Warnung an die jungen Dichter beschließt, sich vorzüglich an die Griechen zu halten, und ihre, auch in diesem Stücke musterhaften Werke, unausgesetzt zu studieren. Ich möchte, daß man hiebei auf zwei Umstände Rücksicht nähme, welche sehr merkwürdig sind, und welche die Ausleger bisher übersehen haben. 1.) Braucht hier Horaz das Wort *exemplaria*, *Modell*, *Muster* nicht bloß in der Bedeutung, wie man gewöhnlich glaubt, daß der junge Dichter die Griechen zum Muster nehmen solle: sondern er zielt zugleich darauf, daß die ältern lateinischen Dramatiker selbst, welche er

M

tadelt,

tadelt, die griechischen Stücke zum Muster gebraucht, und oft wörtlich übersetzt, nur aber die Versifikation und Harmonie derselben nicht nachgeahmt hatten. Auf diese griechischen Muster verweist er daher den jungen Dichter, der sich vielleicht durch die Autorität der alten lateinischen Theaterdichter zu einer sträflichen Bequemlichkeit hätte können verleiten lassen, und warnt ihn, seinen Blick nicht sowohl auf die nachlässigen Kopien, als auf die fleissig gearbeiteten Originale, *exemplaria*, zu heften. So schlägt er also das Vorurtheil mit seinen eigenen Waffen, und setzt der Autorität des Ennius und Plautus eine andere um so ehrwürdigere entgegen, da diese ältern Lateiner selbst sie in jedem andern Punkte anerkannt hatten. 2.) Will Horaz, der junge Mann, der in seiner Kunst nach Vollkommenheit trachtet, soll die Griechen nie aus den Händen legen, sie immer, und wiederholt studieren *nocturna versate manu, versate diurna*: a) weil man die Schönheit der Versifikation und die Harmonie erst bei wiederholter Lesung eines Gedichts recht würdigen, und zugleich die Kunst, die Mittel des Dichters einsehen lernt; denn bei dem ersten Eindrucke sind wir zu sehr mit den grossen Schönheiten beschäftigt, um der Versifikation eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen: b) weil man nur durch öftere Lesung guter Muster das Ohr zu jener Richtigkeit und Delikatesse gewöhnet, welche die Regeln zwar vorschreiben, aber nicht lehren können.

At — aure. Diese Stelle hat unter den Auslegern des Horaz und den Bewunderern des Plautus eine

eine große kritische Fehde erregt. Die Kritik des Horaz hat den letztern um so mehr hart und einseitig geschienen, da Cicero und seine Zeitgenossen, die sich doch auch auf Witz verstanden, dem Plautus die größten Lobsprüche beilegen. Sanadon glaubt sich damit zu helfen, daß er annimmt, Cicero spreche von der Kunst der Anordnung, von der glücklichen Intrigue der Stücke, Horaz nur von den Scherzen und dem Witze des Plautus, der zwar ergiebig, aber oft schmutzig und grob sei. Es ist aber offenbar, daß Cicero gerade den Witz und die lustigen Einfälle des Plautus am meisten bewundert. Ohne uns damit abzugeben, diese beiden Schriftsteller mit einander zu vereinigen, wollen wir zuvörderst untersuchen, ob die Kritik des Horaz gegründet sei; und dann, woher die Bewunderung des Cicero und seiner Zeitgenossen für eben diesen Schriftsteller kam. Daß der Witz des Plautus oft in Unflätereien, und sein Scherz in Grobheit ausartet; daran können nur diejenigen zweifeln, die ihn nie gelesen haben. Indessen scheint Plautus diesen Fehler mit den meisten seiner Zeitgenossen, und selbst mit den ältern komischen Dichtern der Griechen gemein zu haben. Nun erklärt sich H. ausdrücklich für die alte Komödie:

Ridiculum acri

Fortius & melius magnas plerumque secat res.

Illi, scripta quibus COMOEDIA PRISCA viris est,

Hoc stabant, hoc sunt imitandi. I. S. X. 15.

Wie kann er also an dem Plautus so scharf ahnden, was er den ältern Komikern der Griechen hingehen

läßt? Es scheint dem H. vorzüglich darum zu thun gewesen zu seyn, die zu hohen Begriffe der Römer von ihren ältern Dichtern, besonders dem Plautus, etwas herabzustimmen: in dieser Absicht mag er sich also wohl erlaubt haben, bei ihm strenger zu seyn, als er es ohne das gewesen seyn würde; und sich härter über ihn zu äußern, als er wirklich dachte. Uebrigens hört Plautus darum nicht auf, ein gemein witziger Kopf zu seyn, wenn er sich gleich zuweilen nach dem schlechten Geschmacke seiner Zeiten bequemt hat; so wenig, als es dem Genie des Aristophanes schadet, daß er in seinen Komödien den Anstand und die Delikatesse oft noch gröber beleidigt, als Plautus. Die Schwierigkeit ist, Cicero's Bewunderung für den Plautus zu erklären, und zu begreifen, wie ein Mann von so richtigem Geschmacke an der rohen Lustigkeit des Plautus so viel Vergnügen finden konnte. Die Sache mag wohl so zugegangen seyn: Cicero hatte großen Geschmack an dem freien ausgelassenen Witze der *alten Komödie* gewonnen, weil er dem Genius der Volksberedsamkeit am angemessensten war; die zwar mit einiger Urbanität gewürzt seyn will, aber doch ihren Zweck am besten erreicht, wenn sie sich, bis auf einen gewissen Grad, zu dem allgemeinen Geschmack und den Sitten des Volks herabläßt. Dieses gesteht Cicero wirklich, indem er uns sagt, der Hauptzweck des Scherzes im Forum und vor Gericht sei, nicht den Ruf eines vollkommen lustigen Kopfs zu erhalten, sondern seiner Sache zu nützen, *ut proficiamus aliquid*, d. i. einen Eindruck auf das Volk zu machen,

machen, welches bekanntlich besser durch einen etwas rohen Scherz geschieht, als durch eine feine und ausgesuchte Spöttei. Und daß dieses die wahre Ursache war, warum Cicero die alte Komödie der neuern vorzog, läßt sich nicht allein aus der Natur der Sache und seinem eigenen Beispiele schließen (denn er wurde immer für ungemäßigt in seinen Scherzen gehalten, welche der Eleganz seines Charakters keineswegs entsprachen), sondern es erhellt ganz deutlich aus dem, was Quinktilian ausdrücklich von der alten Komödie bemerkt: "*Nescio an ulla poësis (post Homerum) aut similior sit oratoribus, aut ad oratores faciendos aptior.*" Die Ursache war zweifelsohne jene Stärke, jene fertige und beredte Freiheit, *vires & facundissima libertas*, die er derselben vorher zuschreibt.

Ueberhaupt währte es lange, bis die Alten den Unterschied von artigem und ungezogenem Scherze recht empfanden: *urbanum lepido seponere dicto*: und sie scheinen ihn nie so weit getrieben zu haben, als ihr Scharffinn in andern Fächern es erwarten liefs. Selbst Horaz, so fein und höchstlaunig seine Gemälde des menschlichen Lebens sind, fällt sehr tief unter sich selbst, wenn er das Scherzhafte sucht, und vorsetzlich nach der komischen Manier strebt. Es ist etwas Niedriges und *Grobes* in dem ganzen Zuschnitte des scherzhaften Witzes des Alten; es ist mehr eine Art grober, ungezogener Satyre, als ein richtiges und gemäßigtes Lächerliches, das nach den gemeinen Regeln der Höflichkeit und der gesunden Vernunft abgemessen ist. Diese Grobheit
oder

oder Rauheit zeigt sich nirgends offener als in ihren ewigen Spässen über körperliche Gebrechen, welche bei allen witzigen Köpfen von Rom und Griechenland vorkommen. Um uns zu zeigen, daß dieses nicht eine Freiheit war, die sie sich wider die Regel nahmen, so nennt Cicero *de Orat. L. II. c. 59.* körperliche Gebrechen als eine der rechtmäßigsten Quellen des Lächerlichen. *Est deformitatis & corporis vitiorum satis bella materies*; und ebend. *c. 66. Valde ridentur etiam imagines, quae fere in deformitatem, aut in aliquod vitium corporis ducuntur cum similitudine turpioris*; und doch sahen sie das Abgeschmackte hievon ein, wie aus der Antwort des Lamia auf einen solchen Spass, nach Cicero's Erzählung, erhellt: *non potui mihi formam ipse fingere.* Die allgemeine Aufnahme einer an sich so abgeschmackten, und dafür anerkannten Gewohnheit in den zwei politesten Staaten der alten Welt, muß nothwendig aus allgemeinen und nothwendigen Ursachen entsprungen seyn, deren Erforschung es wohl verdient, daß wir uns ein wenig damit beschäftigen. Die Hauptursachen scheinen folgende gewesen zu seyn:

1.) Die freie, und populäre Regierungsart dieser Staaten. Mit der Gleichheit des Standes, und folglich der Furchtlosigkeit und Unabhängigkeit, welche dieselbe über alle Menschenklassen verbreitete, erzeugte und begünstigte sie zugleich die äußerste Freiheit des Ausdrucks, die weder Hoffnungen der Gunst mäßigten, noch Furcht persönlicher Beleidigungen in Respekt erhielt: zwei Quellen, woraus die

die Höflichkeit des behutsamern Lächerlichen herfließt. Von allen Arten Spott ist die natürlichste, diejenige, auf welche ein von obigen Ursachen nicht eingeschränktes Volk zuerst verfällt, immer die größte, wie der Spott über körperliche Gebrechen; dieses erhellt daraus, daß er überall, in allen Regierungsformen, unter dem ganz gemeinen Volke, unter dem jene Ursachen nie statt haben, herrschend ist. Dieser Grund enthält aber noch einige Besonderheiten, welche Aufmerksamkeit verdienen.

1) Die Redner, welche diese Neigung zu unartiger Spasmmacherei selbst aus der Verfassung annahmen, trugen wieder ihrerseits bei, dieselbe zu befördern. Denn da ihre Regierungsform unmittelbare, und fast immerwährende Unterhandlung mit dem Volke erforderte, und die Art dieser Unterhandlungen ihrem Witz öftere Uebung verschafte; so war es natürlich, daß sie denselben nach den Fähigkeiten ihrer Zuhörer stimmten, wenn sie auch selbst richtiger gesehen hätten. So finden wir, daß die Redner auf dem Forum, selbst in den spätern Zeiten der Republik, ihre Gegner dem Gelächter des Pöbels aussetzen, indem sie sich bei ihrer kleinen Statur, ihrem häßlichen Gesicht, oder verbogenen Kinn aufhalten. Beispiele hievon findet man in Cicero's Abhandlung *de Oratore*, und selbst in Cicero's Reden.

2) Von dem Forum aus verbreitete sich diese Laune unvermerkt unter alle Stände, und vorzüglich unter die Theaterdichter, wo sie sich in ihrer ganzen Stärke behauptete, oder vielmehr noch zu einer größern Ausschweifung stieg, da das Gelächter des Volks ihr

unmit-

unmittelbarer und gerader Zweck war. Allein das Theater richtete sich nicht nur, wie natürlich, nach dem Geiste der Zeiten, (der, aus dem bereits angegebenen Grunde, eben nicht der züchtigste war) sondern es hatte vielleicht auch den größten Einfluß auf die Hervorbringung und Bildung dieses Geistes. Wir dürfen, in dieser Absicht, nur mit ein paar Worten den Ursprung, Fortgang und Charakter des alten Theaters in Erinnerung bringen. Das griechische Drama entstand bekanntlich aus der freien, ausgelassenen Spöttereier des Bacchuschmanes, die sich die frechsten Ausfälle persönlicher Angriffe, wie sie einem zahmlosen Naturell, von festlicher Lustigkeit begeistert, und von Wein berauscht, am angemessensten waren, erlaubte; daraus entstand, mit einem seinem Ursprung entsprechenden Charakter das fatyrische Drama; dessen Geist nachmals in starker Dosis, in der alten Komödie fortlebte, und sich, obgleich mit beträchtlichen Abänderungen in der Form, die verschiedenen Perioden des griechischen Theaters hindurch erhielt; selbst da die Tragödie, welche daraus entstanden seyn soll, zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangt war. Ohngefähr das nämliche läßt sich von dem römischen Theater sagen, das, wie man erzählt, aus der zwanglosen festlichen Munterkeit der ländlichen Jugend seinen Ursprung nahm. Dieses gab Gelegenheit zu ihren *Satyris*, d. i. zu einem Quodlibet, einem extemporirten Stücke ohne regelmäßige Form, das zur Belustigung des Volks vorgestellt wurde. Wie in der Folge Livius Andronikus, durch eine weitere Reform, daraus regel-

regelmäßige Stücke gemacht hatte; so wurde eine andre Art des Bürlesken, unter dem Namen der Atellanen, *fabulae Atellanae*, bearbeitet; die nach der Beschreibung des Diomedes, voll scherzhafter Witzspiele, und den Satyrn der Griechen ähnlich waren. *Dictis iocularibus refertae, similes fere sunt satyricis fabulis Graecorum*. Diese wurden in der Folge stets beibehalten, und ihren regelmässigsten Stücken angehängt, wie die Satyrn bei den Griechen. Die Leidenschaft der Römer für diese grobe, ungezogene Spasmacherei war so groß, daß sie selbst der ausgelassene Charakter der Atellanen nicht befriedigte; sondern, als wenn sie sich fest vorgenommen hätten, bei ihrer ursprünglichen Rusticität zu bleiben, behielten sie die *Satyrae* selbst unter dem Namen *Exodia*, d. i. Possenspiele von der größten und ungereimtesten Art, bei; die, um den Tag recht lustig zu machen, mit den Atellanen gewöhnlich verwebt waren. Die Ursache der Fortdauer dieser Ungezogenheit in den politesten Zeiten von Rom und Griechenland haben wir untersucht. Man sieht nun wohl ein, was für einen Einfluß sie nothwendig auf den öffentlichen Geschmack haben mußte.

2.) Eine andere mit der vorigen verknüpfte und aus derselben entspringende Ursache scheint die festliche Ausgelassenheit besonderer Jahreszeiten, wie die Dionysien und Panathenäen unter den Griechen, die Bacchanalien und Saturnalien zu Rom, gewesen zu seyn. Diese letztern, was sehr merkwürdig ist, dauerten bis auf die späteste Periode des römischen Reichs

Reichs fort, und erhielten an sich ein Bild sowohl des freimüthigen, ausgelassenen Witzes des alten Theaters, als der ursprünglichen Gleichheit und Unabhängigkeit der alten Zeiten. Quinktilian glaubt, daß man, mittelst einiger Modifikationen, diese Tage der Lizenz gut hätte benutzen können, um den richtigen Geist der Spöttei in den Rednern seiner Zeit zu befördern. So wie sie eingerichtet waren, läßt sich nicht zweifeln, daß sie viel dazu beitrugen, ihn zu verderben. Seine Worte sind: *Quin illae ipsae (sententiae) quae dicta sunt & vocantur, quas certis diebus festae licentiae dicere solebamus, si paulum adhibita ratione fingerentur, aut aliquid in his serium quoque esset admixtum, plurimum poterant utilitatis adferre: quae nunc juvenum aut sibi ludentium exercitatio est. Inst. Orat. L. IV. c. II.* Außerdem war in Griechenland der Spassmacher von Profession ein Charakter, der zu der Lustbarkeit der Privatfeste gehörte, und selbst in dem verfeinerten Zeitalter des Xenophon in allen Gesellschaften willkommen war.

Diese Gründe sind hinreichend, um sich die Rauheit des Witzes bei den Alten zu erklären. Der freie Genie der griechischen und römischen Verfassung war ohne Zweifel seine Hauptquelle. Wie aber dieser Charakter ihrer Regierung noch durch die Freiheit ihrer Volksredner, den Muthwill des Theaters, und die gesetzlose Ausgelassenheit periodischer Feste unterstützt ward, so war es nicht zu verwundern, daß dieser unartige Scherz so durchgängig alle Stände und Klassen des Volks ansteckte, daß

keine

keine nachherige Bemühung und Verfeinerung ihn ganz ausrotten konnte. Diese Theorie wird auch durch die That bestätigt. Denn wie jetzt der Despotismus eines Einzigen alle Macht verschlungen, und die Freiheiten von Griechenland unterdrückt hatte; verfeinerte sich das Theater, der Witz ward politer, und Menander schrieb. Und obgleich auf dem römischen Theater nie eine durchgängige Reform vorgenommen ward, theils, wie Quinktilian glaubt, wegen der Unbiegsamkeit der Sprache, theils und hauptsächlich wegen der langen Dauer ihrer groben possenhaften Schauspiele; so scheint doch etwas Aehnliches auf den Verlust der römischen Freiheit gefolgt zu seyn. Dieses erhellt aus der grössern Delikatesse ihrer spätern Kunstrichter; die wie Quinktilian und Plutarch, sehr verschwenderisch an Lobsprüchen auf den Menander, und die *neue Komödie* find; da hingegen die Schriftsteller des Augustäischen Zeitalters wenig davon sagen, und den rauhern Scherz der alten Komödie vorgezogen zu haben scheinen. Selbst die Geschichte des Witzes unter den Neuern rechtfertigt diese Erklärung. Er keimte meistens unter eingeschränkten Monarchien auf, wo die Unterhaltungen der Bühne gemäßigter sind, oder, aus leicht einzusehenden Gründen, weniger auf den öffentlichen Geschmack wirken. Daher entstand daselbst jederzeit mit der Verbreitung der schönen Wissenschaften eine beißende, aber feine Art von Witz. Es ist hiebei bemerkenswerth, daß die zunehmende Tyrannei in einigen Staaten ihn entweder gänzlich erstickt, oder zu einer weibischen

bischen, furchtsamen Delikatesse verfeinert, so wie die zunehmende Ungebundenheit in andern in eine brutale, grobe Rauhigkeit verwandelt hat; da hingegen eine gehörige Mischung von gesetzmässiger Freiheit und Literatur ihn auf jene glückliche Mittelstrafe leitete, wo der gute Geschmack und die geselligen Tugenden zusammentreffen. Indessen darf man auch der Philosophie die Ehre, zur Verfeinerung des Gesellschaftstones und des Witzes kräftig mitgewürkt zu haben, nicht absprechen. Sobald der Mafsstab der Pflicht auf die Verhältnisse des Umgangs angewandt, die Schwächen der Eigenliebe ausgespäht, der Einfluß gegenseitiger Schonung auf die Annehmlichkeit des geselligen Lebens anerkannt, und Mässigung als das gemeinsame Band aller Tugenden angenommen war; so waren auch die ächten Grundsätze der guten Lebensart und des politischen Witzes gefunden. Ich zweifle daher nicht, daß die Gesellschaften der Philosophen zu Athen und ihre Symposien an der Vertilgung der aristophanischen Ausgelassenheit eben so viel Antheil haben, als die Politik und die Waffen der Macedonier.

275 — 284. Da die Nachrichten, welche Horaz von den successiven Verbesserungen der griechischen Bühne gibt, weder vollständig noch genau sind; so glaube ich zur Berichtigung sowohl als zur Erklärung dieser Stelle nichts bessers thun zu können, als wenn ich hier eine kurze aber treue Geschichte des griechischen Theaters, mit Vorbeigehung derjenigen Punkte, welche wir bereits erörtert haben, lie-

Liefere, und dabei dem vortreflichen Verfaffer des Anacharſis folge, den mehrjährige Nachforſchungen auf die zuverlässigſten Reſultate geführt haben.

Die regelmäßigſte und erhabenſte der Künſte bildete ſich im Schooſe rauschender Vergnügungen und in der Tollheit des Rausches. Bei den Bacchusfeſten, welche in den Städten von Griechenland in frühern Zeiten mit der lebhaftesten Freude gefeiert wurden, ſang man Hymnen, von wahren oder verſtellten Anfällen der poetiſchen Wut erzeugt: Dithyramben, aus denen zuweilen Stralen des Genies, öfter aber dunkle Blitze einer erhitzten Einbildungskraft hervorbrachen. Während dieſe in die erſtaunten Ohren der Menge ſchallten, ließen Chöre von Bacchanten und Faunen, die um die obſcönen Bilder ſtanden, welche man in Proceſſion trug, muthwillige Lieder ertönen, und gaben zuweilen Privatperſonen dem Gelächter des Publikums preis.

Noch gröſſere Ungezogenheit herrſchte bei den Feſten, welche die Landleute eben dieſer Gottheit feierten; ſie herrſchte beſonders an denjenigen Tagen, wo ſie die Früchte ihrer Wohlthaten ſammelten. Weinleſer, mit Hefen beſchmiert, von Wein und Freude trunken, ſprangen auf ihre Wagen, griffen ſich auf den Weegen mit groben Einfällen an, und rächten ſich an ihren Nachbarn, indem ſie dieſelben lächerlich machten, und an den Reichen, indem ſie ihre Ungerechtigkeiten aufdeckten.

Unter den damals lebenden Dichtern ſangen einige die Handlungen und Ebentheuer der Götter und Helden; andere giengen mit Schalkhaftigkeit auf die

die Fehler und Lächerlichkeiten der Leute los. Die ersten nahmen den Homer zum Muster; auch die andern benutzten und mißbrauchten sein Beispiel. Homer, der tragischste Dichter, und das Muster aller nachfolgenden hatte in der Ilias und Odysee das Heldengedicht zur Vollkommenheit gebracht; und in dem Margites den Scherz gebraucht. Da aber der Zauber seiner Werke groſsentheils von den Leidenschaften und dem Leben abhängt, das er denselben zu geben gewuſt hat; ſo verſuchten die Dichter, die nach ihm kamen, in die ihrigen eine Handlung zu bringen, welche die Zuſchauer oder Leser rühren oder beluſtigen konnte; einige ſuchten ſogar beides zu bewürken, und wagten unförmliche Verſuche, die man in der Folge ohne Unterſchied Tragödien oder Komödien genannt hat, weil ſie die Natur beider Dramen vereinigten. Die Urheber dieſer rohen Entwürfe haben ſich durch keine Entdeckung verewigt; ſie machen in der Geſchichte der Kunſt eine Reihe Namen ohne Merkwürdigkeit. Man kannte ſchon das Bedürfniß und die Macht des theatraliſchen Interesses; die Hymnen zu Ehren des Bacchus, indem ſie ſeine ſchnellen Züge und ſeine glänzenden Eroberungen ſchilderten, wurden nachahmend; und man hatte eben durch ein ausdrückliches Geſetz, den Flötenſpielern, die bei den pythiſchen Spielen an dem Wettſtreite Theil nehmen wollten, verordnet, nacheinander die Umſtände vorzuſtellen, welche vor, bei und nach dem Siege des Apollo über den Pytho ſich eräugnet hatten.

Einige

Einige Jahre nach dieser Verordnung erschienen Sufarion und Thespis, beide aus dem kleinen attischen Flecken Ikaria, an der Spitze einer Schauspielertruppe, der eine auf zusammengeagelten Brettern, der andere auf einem Karrn; der eine griff die Fehler und Lächerlichkeiten seiner Zeit an; der andere behandelte edlere, aus der Geschichte genommene Gegenstände. Sufarions Komödien waren unanständige Possenspiele, die nur auf dem Lande ihr Glück machten, und das polite Athen nahm dieses Schauspiel nicht an, bis es in Sicilien war geläutert worden. Thespis hatte mehr als einmal bei den Hymnen, welche zu Ehren des Bacchus gesungen wurden, einen Mitspieler auf einen Tisch steigen, und eine Art Dialog mit dem Chor halten sehen. Dieses brachte ihn auf die Idee, eine Person einzuführen, die durch bloße Erzählung dem Chor eine Pause verschaffen, die Handlung theilen, und interessanter machen sollte. Der weise Solon war mit dieser und andern Veränderungen des Thespis in moralischer Rücksicht nicht zufrieden: "Wenn wir, sagte er, die Lüge in unsern Schauspielen ehren; so wird sie sich bald in unsere heiligsten Verträge einschleichen." Allein die Stimme eines Weisen konnte weder das Publikum hindern, an diesen Neuerungen Geschmack zu bekommen, noch die Dithyramben- und Satyrdichter, ihre Talente einer Dichtart zu widmen, die so glücklicher Formen fähig war. Bald wechselte man mit den Gegenständen der Tragödie, und band sich nicht mehr an die Geschichte des Bacchus. Leute, die auch bei dem Vergnügen die Gewohn-

wohnheit zur Richtschnur nahmen, mochten immer schreien: der Inhalt bezöge sich nicht auf den Bacchusdienst: die andern liefen desto eifriger in die neuen Stücke. Phrynichus, der Schüler des Thespis, eignete dem Drama das Versmaß zu, welches sich am besten dazu schickt, und machte einige unbedeutende Verbesserungen, welche die Tragödie in der Kindheit ließen. So erhielt sie Aeschylus aus seinen Händen, in ein grobes Gewand gehüllt, das Gesicht mit falschen Farben, oder mit einer Maske ohne Charakter bedeckt; ohne Anmuth noch Würde in ihren Bewegungen, mit einem schwachen, kaum fühlbaren Interesse, noch verliebt in die Späße ihrer Kindheit, ungleich in ihrem Styl, der bald edel und schön, bald schwach, niedrig und zuweilen unflätig war.

Der Vater der Tragödie, so kann man diesen großen Mann nennen, hatte von der Natur eine starke, feurige Seele erhalten. Sein Schweigen und sein Ernst kündigten die Außerität seines Charakters an. In dem Treffen von Marathon, Salamis und Plataä zeichnete unter so vielen Athenienfern, die sich dort hervorthaten, sein Muth sich aus. Von der zartesten Jugend an hatte er sich mit den Dichtern genährt, die den heroischen Zeiten nahe lebten, und eben so große Gedanken dachten, als man damals große Dinge that. Die Geschichte dieser ferneren Jahrhunderte bot seiner lebhaften Einbildungskraft große Glücksveränderungen, mit Blut bespritzte Thronen, stürmische verzehrende Leidenschaften, erhabene Tugenden, grauenvolle Laster und Rache,
alles

alles mit dem Stempel der Gröfse, oft der Wildheit bezeichnet, dar.

Um die Wirkung dieser Gemälde ficherer zu machen, mußte man sie aus dem Ganzen, worinn die alten Dichter sie eingeschlossen hatten, herausheben; das hatten auch schon die Dithyramben- und ersten Tragödiendichter gethan: allein sie hatten nicht darauf gedacht, sie uns nahe zu bringen. Da man von Unglücksfällen, von denen man Zeuge ist, unendlich mehr gerührt wird, als von solchen, die man nur erzählen hört; so bediente sich Aeschylus aller Mittel der theatralischen Vorstellung, um die Zeit und den Ort der Scene unter die Augen der Zuschauer zu führen. So wurde Täuschung zur Wirklichkeit.

Er führte einen zweiten Mitspieler in seine ersten Tragödien ein, wodurch sie eigentlich dramatisch wurden; und in der Folge nahm er, nach dem Beispiele des Sophokles, der auch die theatralische Laufbahn betreten hatte, den dritten auf; zuweilen auch noch einen vierten. Durch diese Vermanchfältigung der Personen wurde ein Mitspieler der Held des Stückes; dieser zog das Hauptinteresse an sich, und da der Chor jetzt nur eine Nebenrolle hatte; so kürzte sie Aeschylus weislich ab.

Man tadelt ihn, daß er stumme Personen aufgenommen habe. Achilles, nach dem Tode seines Freundes, und Niobe, nach dem Verlust ihrer Kinder, schleichen auf das Theater hervor, und bleiben während mehrerer Scenen, unbeweglich, mit verhülltem Gesichte, und ohne einen Laut zu geben,

N

daselbst

dieselbst stehen; allein: gesetzt er hätte ihren Augen Thränen, und ihrem Munde Klagen gegeben; würde er wohl eine so schreckliche Wirkung hervorgebracht haben, als durch diese Verhüllung, dieses Schweigen, und diesen widerstandlosen Schmerz.

Man kann von Aeschylus sagen, was er selbst von dem Helden Hippomedon sagt: "Der Schrecken geht vor ihm mit himmelhohem Haupt' einher." Ueberall flößt er ein tiefes und heilfames Schrecken ein; denn er schlägt die Seele nur darum mit gewaltigen Streichen darnieder, um sie sogleich durch den Gedanken ihrer Stärke wieder aufzurichten. Seine Helden lassen sich eher vom Donner zerschmettern, als daß sie eine Niederträchtigkeit begehen sollten; und ihr Muth ist unbiegsamer als das unbittliche Gesetz des Schicksals. Doch kannte er selbst in der Erregung seiner Lieblingsaffekte Schranken, und bespritzte nie die Scene mit Blut, weil seine Gemälde schrecklich, aber nicht graufend seyn sollen.

Nur selten entlockt er Thränen, und rührt zum Mitleid, sei's, daß ihm die Natur jene sanfte Empfindsamkeit, die sich andern mitzutheilen drängt, versagt hatte, oder daß er vielmehr fürchtete, sie weichlich zu machen. Nie malte er die Süffigkeit und die Wut der Liebe; er sah in den verschiedenen Anfällen dieser Leidenschaft nur Schwachheiten oder Laster, deren Beispiel den Sitten gefährlich wäre, und wollte, daß man genöthigt wäre, diejenigen hochzuschätzen, die man beklagen muß.

Wir wollen seinen Riesenschritten auf der Laufbahn der dramatischen Kunst weiter folgen, und die Art untersuchen, wie er die verschiedenen Theile der Tragödie d. i. die Fabel, die Sitten, die Gedanken, den Ausdruck, das Schauspiel und den Chor behandelt hat.

Seine Plane sind äufferst einfach. Er vernachlässigte, oder kannte sie nicht, die Kunst, Unwahrscheinlichkeiten durchzuhelfen, einen Knoten zu knüpfen und aufzulösen, die verschiedenen Theile der Handlung enge an einander zu knüpfen, durch Wiedererkennungen und andere unvorgesehene Vorfälle sie zu beschleunigen oder aufzuhalten; er interessirt zuweilen bloß durch die Erzählung der Geschichte und die Lebhaftigkeit des Dialogs, zuweilen bloß durch die Stärke des Styls oder das Schröckliche des Schauspiels. Er scheint die Einheit der Handlung und der Zeit für wesentlich, die Einheit des Orts aber als nicht geradezu nothwendig angesehen zu haben.

Der Chor begnügt sich bei ihm nicht, Lieder abzufingen; er gehört ins Ganze; er ist die Stütze des Unglücklichen, der Rathgeber der Könige, der Schrecken der Tyrannen, der Vertraute Aller; zuweilen nimmt er an der Handlung die ganze Zeit ihrer Dauer hindurch Antheil.

Charaktere und Sitten seiner Personen sind schicklich, und verläugnen sich nicht leicht, nach der Regel:

Servetur ad imum

Qualis ab incepto processerit & sibi constet.

N 2

Er

Er wählt seine Vorbilder gewöhnlich aus der Heldenzeit, und erhält sie in der Erhebung, worinn Homer die seinigen vorgestellt hat. Er schildert gern kraftvolle, freimüthige Seele, die über die Furcht erhoben, dem Vaterlande geheiligt, an Ruhm und Gefechten unerfättlich sind, gröfser, als sie in verfeinerten Zeiten angetroffen werden, und so, wie er, zur Vertheidigung Griechenlands Seelen bilden wollte: denn er schrieb um den persischen Krieg.

Da er mehr Hang zum Schrecken als zum Mitleid hat, so sucht er ja nicht die Züge gewisser Charaktere zu mildern; im Gegentheil er will sie noch wilder machen, ohne doch dem theatralischen Interesse zu schaden. Clytämnestra, nachdem sie ihren Gemahl erwürgt hat, erzählt ihr Verbrechen mit einem bitteren Hohnlachen, mit der Urrerschrockenheit eines Böfewichts. Dieses Verbrechen wäre schauderhaft, wenn es nicht in ihren Augen gerecht, wenn es nicht nothwendig wäre, wenn nicht, nach den Grundsätzen in den Heldenzeiten, ungerecht vergossnes Blut mit Blut gebüßt werden müßte. Clytämnestra läßt ihre Eifersucht auf die Kassandra, ihre Liebe gegen Aegisth merken: allein so schwache Federn haben ihre Hand nicht geführt: "Ich verkünde mit Muth, sagt sie zu dem Volke, was ich ohne Schrecken vollführt habe; gleichviel ob ihr's billigt oder tadelt: dort liegt mein entseelter Gatte! ich habe ihn ermordet; sein Blut ist auf mich gespritzt; gierig hab' ichs aufgefaßt, wie ein versengter Boden den Thau des Himmels. Er hatte meine Tochter geschlachtet; und ich habe ihn niedergestochen: Nein, nicht

nicht Clytämnestra, der Dämon des Atreus wars, der Dämon, der das blutige Gastmahl jenes Königs anordnete; er nahm meine Gestalt an, um lauter die Kinder des Thyestes zu rächen."

Diese Idee wird durch folgende Bemerkung noch faßlicher. Unter der Uordnung und den Geheimnissen der Natur ergriff den Aeschylus nichts mehr als das wunderbare Geschick des Menschengeschlechts: Im Menschen Laster, von denen er Urheber, Unglücksfälle, von denen er das Opfer ist; über ihm die Rache des Himmels und die blinde Nothwendigkeit: von denen ihn die eine verfolgt, wenn er sündigt, und die andere, wenn er glücklich ist. Diese Lehre hatte er in dem Umgange der Weisen geschöpft; sie hat er in allen seinen Stücken ausgestreuet; sie erhält unsere Seele in beständigem Schrecken, und erinnert sie, den Zorn der Götter zu vermeiden, und den Schlägen des Schicksals sich zu unterwerfen. Daher seine äußerste Verachtung für die blendenden Scheingüter, und jene starke Beredsamkeit, womit er des Glücks-Tandes spottet. "O menschliche Gröfse, ruft Kassandra unwillig aus, glänzende, eitle Bilder, die ein Schatten verdunkelt, ein Wassertropfen auslöscht! Das Glück des Menschen erregt noch mehr mein Mitleid, als sein Unglück!"

Zu seiner Zeit kannte man für die heroische Gattung nichts anders als den Ton der Epopöe und den Ton des Dithyramben. Da sie sich für die Höhe seiner Gedanken und Empfindungen schickten; so trug sie Aeschylus, ohne Schwächung, in seine Tragödien über. Von einer unbezwinglichen Begeisterung

runge hingeriffen, verschwendet er Epitheten, Metaphern, alle figürlichen Ausdrücke der Seelenbewegungen; alles, was der Sprache Gewicht, Stärke, Pracht mittheilt; alles, was sie beleben, und passioniren kann. Unter seinem kraftvollen Pinsel werden Erzählungen, Gedanken, Lehrsprüche zu Bildern, die vermöge ihrer Schönheit oder Besonderheit ergreifen. In den sieben Helden von Thebe erzählt der Bote, den Eteokles den Argiern entgegen geschickt hat: "Der Feind rückt heran; glaubt mir, ich hab' es gesehen;

Sieben tapfere Krieger, all' Häupter der Schaa-
ren, erschlugen

Einen Stier, und fiengen das Blut in eisernen
Schilden,

Tauchten die Hand ins Blut, und schwuren beim
ewigen Mavors,

Und Bellona, und dem bluttriefenden Phobos." *

Er sagt von einem vollkommen klugen Manne: "Er ärntet jene weisen und großmüthigen Entschlüsse, die in den tiefen Furchen seiner Seele keimen." Zur Warnung an freie Völker, auf einen durch seine Talente und Reichthümer gefährlichen Bürger ein wachtsames Auge zu haben, sagt er: "Hütet euch, einen jungen Löwen aufzuziehen, ihn zu schonen, wann er noch fürchtet, ihm zu widerstehen, wann er nichts mehr fürchtet."

Unter diesen hellen Schimmern herrscht in einigen seiner Werke eine Dunkelheit, die nicht allein von seiner ungemeinen Gedrängtheit und der Kühnheit seiner Figuren, sondern auch von den neuen Wör-

* Die Verdeutschung dieser Verse ist von Schloffer in seiner Uebersetzung des Longin.

Wörtern herkömmt, womit er seinen Styl zu bereichern oder zu durchpfälen bemüht ist. Die Helden des Aeschylus sollten sich nicht wie gewöhnliche Menschen ausdrücken: ihr Ausdruck sollte über die gemeine Sprache gehn, und er geht oft über die bekannte Sprache. Um ihn zu verstärken, erheben sich aufgeschwollene, aus den Bruchstücken anderer zusammengesetzte Wörter mitten aus der Phrase, gleich den stolzen Thürmen, sagt Aristophanes, die über die Wälle einer Stadt emporragen.

Die Beredsamkeit des Aeschylus war zu stark, um sich dem Zwange der Eleganz, der Harmonie und der Korrektheit zu unterwerfen; sein Flug zu kühn, um sich nicht zuweilen zu verirren und zu fallen. Es ist im Ganzen ein edler und erhabener Styl; stellenweise groß zum Uebermaß, und prächtig bis zum Schwulst: zuweilen wird er unkenntlich und widerlich durch unedle Gleichnisse, durch kindische Wortspiele und andre Fehler eines Kopfs, der mehr Genie als Geschmack hat. Dieser Fehler ungeachtet verdient er eine ausgezeichnete Stelle unter den griechischen Dichtern.

Nicht genug, daß der hohe Ton seiner Tragödien einen tiefen Eindruck von Größe in der Seele liefs; um die Menge hinzureißen, mußten alle Theile des Schauspiels zu dieser Wirkung sich vereinigen. Man glaubte damals, daß die Natur den alten Helden einen vortheilhaften Wuchs gegeben, und eine Majestät auf ihre Stirne gegraben hätte, welche die Ehrfurcht eben so sehr erregte, als alles Uebrige, was sie umgab. Aeschylus verschaffte seinen Schauspielern

spielen dieses Hervorragende mittelst einer sehr hohen Fufskleidung, des Kothurns;* er verbarg ihre oft hässlichen Züge unter einer Maske; und kleidete sie in schleppende, prächtige Gewänder, deren Schnitt so wohlanständig war, daß selbst die Priester der Ceres sie annahmen.

Statt der schlechten Bretterbühne, die man ehemals in Eil aufschlug, erhielt er ein mit Maschinen versehenes und mit Dekorazionen verschöner-tes Theater. Er ließ die Trompette darauf erschallen; man sah den Weihrauch auf Altären brennen, die Schatten aus den Gräbern hervorgehen, und die Furien aus den Tiefen des Tartarus auffahren.

Die ob der Täuschung so vieler neuen Gegenstände erstaunten Zuschauer, erstaunten nicht weniger über die Geschicklichkeit in dem Spiele. Aeschylus übte die Schauspieler meistens selbst; er maß ihre Schritte ab, und lehrte sie, das Spiel durch neue und ausdrucksvolle Gebärden eindringender machen. Noch mehr unterrichtete sie sein Beispiel; denn er spielte oft selbst mit.

Aeschylus hatte nicht nur den Styl der Epöe und der Dithyramben, in die Tragödie übergetragen; er brachte auch die erhabenen Modulationen und den heftigen Rhythmus gewisser Nomen oder Weisen in dieselbe herüber, welche bestimmt waren,

* Der Kothurn war eine Sohle, von verschiedener Höhe und Dicke, mehrentheils eine Handbreit hoch. So sieht man ihn an der tragischen Muse in der Villa Borghese Winkelmann Gesch. d. K. S. 210. Hievon muß der Halbstiefel, welcher eben so hieß, und bei den Jägern gebräuchlich war, unterschieden werden.

ren, den Muth zu beleben; allein er verschmähte die Neuerungen, welche damals in die alte Musik eingeführt wurden.

Wir haben uns bei diesem Dichter aufgehalten, weil seine Neuerungen grösstentheils Entdeckungen waren, und weil es, mit den Mustern, die er vor sich hatte, schwerer war, die Tragödie zu der Grösse zu erheben, in welcher er sie hinterliess, als sie nach ihm zur Vollkommenheit zu bringen.

Die Fortschritte der Kunst waren äusserst schnell. Aeschylus ward geboren, einige Jahre, nachdem Thespis seine Alceste gegeben hatte; er hatte zu Zeitgenossen und Nebenbuhlern, den Chörilus, Pratinas, Phrynichus, die er verdunkelte, und Sophokles, der ihm die Waage hielt.

Sophokles war aus einer angesehenen Familie von Athen; er ward geboren im 4ten Jahre der 70sten Olympiade, sieben und zwanzig Jahre nach der Geburt des Aeschylus, und vierzehn Jahre vor dem Euripides. Nach der Schlacht bei Salamis stand er an der Spitze eines Chors von Jünglingen, die um eine Trophée ein Siegslied abfangen, und zog durch die Schönheit seiner Gestalt Aller Blicke, so wie durch die Töne seiner Leyer Aller Beifall an sich: man vertraute ihm in der Folge mancherlei sowohl bürgerliche als militärische Aemter an; in seinem 80sten Jahre ward er von einem undankbaren Sohne der Schwachsinzigkeit beschuldigt, um ihn der Verwaltung seines Vermögens zu berauben; er begnügte sich der Versammlung den Oedipus zu Colone, den er eben vollendet hatte, vorzulesen; die Richter

ter schützten ihn, mit Unwillen gegen den Kläger, bei allen seinen Rechten, und die Umstehenden begleiteten ihn im Triumph nach Hause; er starb im 91sten Jahre. Dieses sind ohngefähr die Umstände, welche wir von seinem Leben wissen. Was ihm aber noch mehr Ehre macht, ist, daß die Sanftheit seines Charakters und die Annehmlichkeiten seines Geistes ihm eine Menge Freunde verschafften, die er sein ganzes Leben durch erhielt; daß er ohne Stolz und ohne Zwang dem Zudringen von Königen widerstand, die ihn an ihren Hof ziehen wollten; daß er bei dem Tode des Euripides, seines Nebenbuhlers, der sich kurz vor dem seinigen ereignete, in Trauer erschien, seinen Schmerz mit dem Schmerz der Athener vermischte, und nicht litt, daß seine Schauspieler in einem Stücke, das er eben gab, Kränze auf dem Kopfe trugen.

Er legte sich anfangs auf die lyrische Poesie; allein sein Genie führte ihn bald auf eine ruhmvollere Bahn, und sein erster Erfolg gewann ihn derselben für immer. Er war 28 Jahre alt: er kämpfte um den Preis mit dem Aeschylus, der im Besitze des Theaters war. Nach der Vorstellung der Stücke war der erste Archonte, der den Vorsitz bei den Spielen führte, nicht im Stande, die Richter, welche den Preis zuerkennen sollten, durch das Loos zu ernennen; die getheilten Zuschauer schrien, und lärmten im Theater; und, wie das immer zunahm, stiegen die zehn Feldherrn der Republik, unter dem Vortritte des Cimon, der durch seine Siege und Freigebigkeit zum Gipfel des Ruhms gelangt war, auf
das

das Theater, und traten hin zum Altare des Bacchus, um, vor ihrem Abgang, die gewöhnlichen Opfergüsse zu thun. Ihre Gegenwart und die Ceremonie, welche sie verrichten wollten, stillten den Lärm, der Archonte wählte sie, um den Ausspruch zu thun, und liefs sie sich niedersetzen, nachdem er ihnen den Eid abgenommen hatte. Die Mehrheit der Stimmen entschied für Sophokles, und sein Mitwerber, den dieser Vorzug beleidigte, gieng einige Zeit darauf nach Sicilien.

Ein so schöner Triumph hätte dem Sophokles für immer die Herrschaft des Theaters versichern sollen; allein der junge Euripides hatte ihn mitangesehen, und diese Erinnerung quälte ihn, selbst während er die Beredsamkeit unter Prodikus, und die Philosophie unter Anaxagoras studierte. Wirklich trat er schon im 18ten Jahre auf die Bahn, und durchlief sie, lange Jahre hindurch, in gleichem Schritte mit Sophokles, wie zwei stolze Rosse mit gleicher Hitze nach dem Siege eilen.

So viel Angenehmes sein Geist hatte, so entfernte doch sein Ernst gewöhnlich die Reize des Lächelns und die glänzende Farbe der Freude von seinem Antlitz. Er hatte, so wie Perikles, diese Gewohnheit von Anaxagoras, ihrem gemeinschaftlichen Lehrer, angenommen. Spässe machten ihn unwillig: ich habe, sagt er irgendwo, die unnützen Menschen, die kein anderes Verdienst haben, als sich lustig zu machen über die Weisen, die sie verachten. Er spielte besonders auf die Frechheit der Komödienschreiber an, die hinwiederum seine Sitten zu verschreien suchten,

fuchten, wie sie die Sitten der Philosophen verschrieen. Sokrates gieng nie in das Theater, als wenn die Stücke des Euripides aufgeführt wurden.

Er hatte lasterbefleckte Prinzessinnen auf der Scene gezeigt, und bei dieser Gelegenheit mehr als einmal wider die Weiber überhaupt losgezogen. Man suchte sie also gegen ihn aufzuhetzen, und stellte ihn als einen Misogyn vor. Aufgeklärtere behaupteten, daß er sie im Gegentheil aufs heftigste liebte. Er kann sie nicht ausstehen; sagte einst Jemand. Ja, versetzte Sophokles, in seinen Tragödien.

Mancherlei Ursachen vermochten ihn gegen das Ende seines Lebens zum Archelaus, dem Könige von Macedonien, zu ziehen. Euripides fand daselbst den Maler Zeuxis, den Tonkünstler Timotheus, und den Dichter Agathon, seinen Freund, der dem König oft kühne Wahrheiten sagte. Euripides war nicht weniger freimüthig: er hatte das Recht dazu, weil er keine Gnaden suchte. Er starb einige Jahre hernach, ohngefähr 76 Jahre alt. Athen verlor seine beiden großen tragischen Dichter fast zu einer Zeit. Kaum hatten sie die Augen zu, als Aristophanes ein Stück * spielen liefs, wo er dichtet: Bacchus, misvergnügt über die schlechten Tragödien, die man an seinen Festen spielte, wäre in die Unterwelt hinabgestiegen, um den Euripides wieder heraufzuführen. Wie er hinunter kam, fand er am Hofe des Pluto lauter Uneinigkeit. Die Ursache davon gereichte der Dichtkunst zur Ehre. Um den Thron dieses Gottes erheben sich mehrere andere, auf welchen die ersten Dichter in den edlern und erhabnern Fächern

* BATTAXOI oder die Frösche.

chern ruhen; sie müssen sie aber räumen, wenn Männer von einem höhern Talente erscheinen. Aeschylus saß auf dem Throne der Tragödie. Euripides will ihn haben: man untersucht ihre Ansprüche. Der letztere wird von einer Menge grober, geschmackloser Leute unterstützt, welche sich durch die falschen Zierrathen seiner Beredsamkeit haben verführen lassen. Sophokles hat sich für den Aeschylus erklärt; er will ihn für seinen Meister erkennen, wenn er siegt, und, wenn er besiegt wird, dem Euripides die Krone streitig machen. Indessen werden die Preiswerber handgemein. Jeder, mit den Pfeilen der Satyre gewaffnet, erhebet das Verdienst seiner Stücke, und schlägt die Stücke seines Nebenbuhlers nieder. Bacchus soll den Auspruch thun: lange bleibt er unschlüssig; endlich aber erklärt er sich für Aeschylus, der, ehe er die Unterwelt verläßt, es sich angelegenst ausbittet, daß, während seiner Abwesenheit, Sophokles seine Stelle einnehmen möchte.

Ungeachtet des Vorurtheils und Hasses des Aristophanes gegen den Euripides, ist doch seine Entscheidung, wodurch er dem Aeschylus die erste, dem Sophokles die zweite, und dem Euripides die dritte Stelle anweist, der allgemeinen Meinung seiner Zeitgenossen gemäß. Ohne uns auf die Frage von Recht und Unrecht einzulassen, wollen wir nur die Veränderungen bemerken, welche diese Letztern an dem Werke des Erstern vornahmen.

Sophokles warf dem Aeschylus drei Fehler vor: die übermäßige Höhe der Ideen, das Riesenmäßige des

des Ausdrucks, die mühselige Anlegung seiner Plane: und er schmeichelte sich, diese drei Fehler vermeiden zu haben.

Wenn die auf dem Theater vorgestellten Muster zu hoch stehen; so kann uns ihr Unglück nicht rühren, noch ihr Beispiel unterrichten. Die Helden des Sophokles stehen gerade in der rechten Entfernung, wohin unsere Bewunderung und unsere Theilnahme reicht: sie sind über uns, ohne weit von uns zu seyn; was sie betrifft, ist uns also weder zu fremd noch zu alltäglich: und da sie in den schrecklichsten Unglücksfällen Muth und Grösse der Seele, aber doch mit Zumischung einiger Schwäche behalten; so entspringt hieraus ein erhabenes Pathetisches, welches diesen Dichter auszeichnet.

Er beobachtet die Gränzen der wahren Grösse so gewissenhaft, daß er, aus Furcht, darüber hinauszugehn, zuweilen dießseits bleibt. Mitten im schnellsten Laufe, im Augenblicke, wo er Alles in Flammen setzen will, sieht man ihn plötzlich inne halten und verlöschen; man möchte bei solchen Gelegenheiten sagen: er fällt lieber, als daß er vom Weege kömmt.

Er war nicht gemacht, sich bei den Schwachheiten des menschlichen Herzens oder bei unedlen Verbrechen aufzuhalten: er mußte starke, empfindungsvolle, und eben dadurch interessirende Seelen haben; Seelen, die von Unglück erschüttert wurden, ohne sich davon niederschlagen zu lassen, ohne darüber zu stolzieren.

Indem er den Heldenmuth auf sein rechtes Maas zurückbrachte, stimmte Sophokles den Ton
der

der Tragödie herab, und verbannte jene Ausdrücke, die eine wutvolle Einbildungskraft dem Aeschylus eingab, und welche Schrecken in die Seelen der Zuschauer donnerten: sein Styl ist, gleich dem Styl Homers, stark, edel, prächtig, und sanft: selbst in der Schilderung der heftigsten Leidenschaften steht er in glücklichem Verhältnisse mit der Würde der Personen.

Aeschylus, sagt Aristoteles, malte die Menschen gröfser, als sie seyn können; Sophokles, wie sie seyn sollen, Euripides, wie sie sind.* Die zwei Erftern hatten Leidenschaften und Situationen unberührt gelassen, welche der Dritte einer grossen Wirkung fähig hielt. Bald stellte er Prinzessinnen auf die Bühne, die vor Liebe brennten, und nichts als Ehebruch und Frevel athmeten; bald Könige, welche das Unglück so tief herabgesetzt hatte, dafs sie sich mit Lumpen bedecken, und wie Bettler, die Hand hervorstrecken musten. Diese Gemälde, in denen man weder die Hand des Aeschylus noch des Sophokles erkannte, erregten anfangs Unwillen: unter keinerlei Vorwande, hiefs es, sollte man den Charakter und den Rang der Helden der Bühne beflecken: es wäre schändlich, schändliche Bilder künstlich darzustellen, und gefährlich, dem Laster die Stütze grosser Beispiele zu leihen.

Allein die Zeiten waren vorbei, wo die Gesetze von Griechenland den Künstler strafen, der seinen Stoff

* Eine andere sehr sinnreiche Erklärung dieses aristotelischen Ausspruchs s. bei Hurd *Tom. I. S. 196* der Lond. Ausg. von 1753.

Stoff nicht mit Anstand behandelt hatte. Die Seelen entmannten sich, und die Schranken der Schicklichkeit wurden täglich weiter. Die meisten Athener wurden weniger beleidigt durch die Streiche, welche die Stücke des Euripides den herkömmlichen Begriffen beibrachten, als hingerissen von den Empfindungen, womit er sie belebte: denn dieser in der Behandlung aller Seelenzustände so geschickte Meister ist ohne gleichen, wenn er die Wut der Liebe schildert, oder die Regungen des Mitleids erweckt: alsdann übertrifft er sich selbst, und erreicht zuweilen das Erhabene, das ihm die Natur versagt zu haben schien. Die Athener wurden gerührt über das Schicksal der schuldigen Phädra, weinten über das Loos des unglücklichen Telephus, und der Verfasser war gerechtfertigt.

Während man ihn beschuldigte, daß er die Tragödie weichlich machte, nahm er sich vor, sie zu einer Schule der Weisheit zu machen. Man findet in seinen Schriften das System des Anaxagoras, seines Lehrers, über den Ursprung der Wesen, und die Moral, deren Grundsätze sein Freund Sokrates untersuchte. Da die Athener die künstliche Beredsamkeit, welche er von Prodikus gelernet hatte, zu lieben anfiengen; so ließ er's eine seiner Hauptfor-
forgen seyn, ihren Ohren zu schmeicheln. So kamen die Lehren der Philosophie und die Zierrathen der Redekunst in die Tragödie, und auch diese Neuerung unterscheidet den Euripides von seinen Vorgängern.

In den Stücken des Aeschylus und Sophokles eilen die Leidenschaften zu ihrem Zwecke, und verschwenden keine müßigen Maximen; der zweite besonders hat das Eigene, daß er mitten im Laufe und gleichsam mit einem Pinselstriche den Charakter entscheidet; und die geheimen Empfindungen seiner Personen aufdeckt. Euripides vermehrte die Sentenzen und Betrachtungen; er machte sich ein Vergnügen oder eine Pflicht daraus seine Kenntnisse anzubringen, und überließ sich oft rednerischen Formen; daher die verschiedenen Urtheile über diesen Schriftsteller, und die verschiedenen Gesichtspunkte, unter denen man ihn betrachten kann. Als Philosoph hatte er viele Anhänger: die Schüler des Anaxagoras und Sokrates hatten, wie ihr Lehrer, Freude daran, ihre Lehre auf dem Theater mit Beifall aufgenommen zu sehen, und, ohne ihrem neuen Dolmetscher einige dem Despotismus günstige Ausdrücke zu verzeihen, erklärten sie sich offenbar für einen Schriftsteller, der Liebe zu Tugend und Pflicht einflößte, der weiter blickte, und laut verkündete, daß man so vieler schändlichen Leidenschaften nicht die Götter anklagen soll, sondern die Menschen, die sie ihnen zuschreiben. Da er die wichtigsten Lehren der Moral mit Stärke einschrärfte; so wurde er unter die Weisen gezählt, und wird immer als der Philosoph der Scene angesehen werden.

Seine Beredsamkeit, die zuweilen in einen wahren Wortschwall ausartet, hat ihn nicht weniger unter den Rednern überhaupt, und besonders unter den gerichtlichen berühmt gemacht: er würkt Ueberredung

redung durch die Wärme seiner Empfindungen, und Ueberzeugung durch seine Gewandheit, Fragen und Antworten herbeizuführen.

Die Schönheiten, welche die Philosophen und Redner am Euripides bewundern, sind gerade in den Augen seiner Tadler wirkliche Fehler: sie behaupten, so viele rhetorische Phrasen, soviel gehäufte Sentenzen, gelehrte Abschweifungen, und unnütze Zänkereien machten das Interesse erkalten; und sie setzen in diesem Betrachte den Euripides tief unter den Sophokles, der nichts Unnützes sagt.

Aeschylus hatte in seinem Style die Kühnheit des Dithyramben behalten; Sophokles die Pracht der Epopöe; Euripides bestimmte die eigentliche Gränzlinie der Tragödie: er behielt fast keinen der Dichtkunst besonders geheiligten Ausdruck bei: er wufste aber die Ausdrücke der gewöhnlichen Sprache so zu wählen und zu brauchen, dafs, durch ihre glückliche Verbindung, die Schwäche des Gedankens verschwindet, und das gemeinste Wort veredelt wird. So grofs ist die Kraft dieses Zauberstils, der, in einem rechten Mittelwege, zwischen Höhe und Niedrigkeit, fast durchaus elegant und klar, durchaus harmonisch, fließend und so biegsam ist, dafs er ohne Zwang in alle Bedürfnisse der Seele sich zu fügen scheint.

Gleichwohl kosteten ihm diese leichten Verse die äußerste Mühe. Er sagte einst: dafs ihm drei Verse drei Tage Arbeit gekostet hätten; "ich hätte ihrer hundert in der Zeit machen wollen," versetzte ein mittelmässiger Dichter: das glaube ich, erwie-

erwiederte Euripides, aber sie hätten nur drei Tage gelebt.

Sophokles nahm in seine Chöre die phrygische Harmonie auf, deren Absicht war, Mäßigung einzulösen, und die sich zum Götterdienste schickte. Euripides war mit den Neuerungen des Timotheus einverstanden, und nahm alle Weisen an, besonders diejenigen, deren Sanftheit und Weichheit mit dem Charakter seiner Poesie übereinstimmte.

In Absicht der Fabel ist die Ueberlegenheit des Sophokles allgemein anerkannt: ohne sich in eine genaue und langweilige Analyse der Werke einzulassen, wollen wir nur bemerken, daß er fast alle Fehler vermieden hat, die man seinem Nebenbuhler vorwirft. Euripides ist selten in der Anordnung seiner Stücke glücklich; bald verletzt er die Wahrscheinlichkeit; bald werden die Zwischenbegebenheiten hineingezwungen, immer ist irgendwo in dem Knoten und der Entwicklung gefehlt, und seine Chöre stehen oft nur in zufälliger Verbindung mit der Handlung. Er gerieth zuerst auf den Einfall, den Inhalt seines Stückes in einem von dem Uebrigen fast ganz abgerissenen Prologe zu erzählen; da in den Stücken des Aeschylus und Sophokles ein glücklicher Kunstgriff den Inhalt gleich in den ersten Scenen aufklärt. Indessen muß man gestehen, daß die meisten Stücke des Euripides eine betrübte Katastrophe haben, und dadurch die größte Wirkung hervorbringen, welches ihm eben den Namen des tragischsten Dichters zuwegegebracht hat.

Außer diesen Koryphäen betraten noch eine Menge anderer Dichter die tragische Laufbahn: Phrynichus, der Schüler des Thespis und Nebenbuhler des Aeschylus, der zuerst weibliche Rollen aufs Theater brachte: Ion, dessen Werke den Fehler hatten, daß sich nichts daran aussetzen liefs; Agathon, der zuerst erdichtete Sūjets wagte, und Tragödien schrieb, wie Gorgias Reden: Philokles, dessen zahlreiche Stücke nichts auszeichnendes hatten, als einen bittern Styl, der ihm den Namen Philokles *Galle*, erwarb: Astydamas, sein Neffe, der noch ergiebiger war, und fünfzehn Preise erhielt; sein Sohn gleiches Namens, und seine Mitwerber Asklepiades, Aphareus, Theodektes, die alle das Unglück hatten, nach Größern zu kommen: Dionysius den Aeltern, König von Syrakus nicht zu vergessen; der sich von geschickten Leuten helfen liefs, und durch ihren Vorschub den Sieg erhielt. Verliebt in die Kinder seines Geistes, suchte er den Beifall Aller, die um ihn waren, mit der Niederträchtigkeit und der Grausamkeit eines Tyrannen. Er bat einst den Philoxenus ein so eben fertig gewordenes Stück auszubessern, oder wie sich Voltare über eine ähnliche Zumuthung eines dem Dionysius sonst sehr unähnlichen Königs ausdrückte, in die Wäsche zu nehmen: der Dichter durchstrich es von vorn bis hinten, und ward zur Steingrube verurtheilt. Den folgenden Tag liefs ihn Dionys herausholen, und zog ihn zu Tische: zu Ende der Tafel las er einige seiner Verse vor: Nun, Philoxenus, sagte er, was dünkt dir davon? Der Dichter antwortete nichts, und

und kehrte sich zu der Wache: "Führt mich wieder in die Steingrube!"

Die Komödie hatte zwar den nämlichen Ursprung, wie die Tragödie; allein ihre Geschichte ist weniger bekannt, und die Stifter ihrer Revolutionen und Entdeckungen sind im Dunkel. Sie entstand gegen die 50ste Olympiade, (580 J. vor Chr. Geb.) in den Flecken von Attika: eingerichtet nach den groben Sitten des Landvolks traute sie sich nicht in die Hauptstadt: und wenn auch einige herumziehende Truppen sich hineinschlichen, um ihre unanständigen Poffen zu spielen, so waren sie nur geduldet. Nach einer langen Kindheit wuchs sie in Sicilien heran. Statt eines Haufens unzusammenhängender, abgerissener Scenen, führte der Philosoph Epicharmus alles auf eine Haupthandlung zurück, verband ihre Theile, gab ihnen die erforderliche Ausdehnung, und führte sie ohne Absprung bis zum Ende. Seine Stücke, die nach denselben Gesetzen, wie die Tragödie eingerichtet waren, wurden in Griechenland bekannt, sie dienten daselbst zum Muster, und die Komödie theilte bald mit ihrer Nebenbuhlerin den Beifall des Publikums, und die Verehrung, die man dem Talente schuldig ist. Die Athener besonders nahmen sie freudig auf, wie die Nachricht eines Sieges.

Mehrere derselben übten sich in dieser Gattung; dahin gehören unter den ältesten Magnes, Kratinus, Krates, Eupolis, und Aristophanes. Beißende Scherze verschafften anfangs dem Magnes einen glänzenden Erfolg; er ward in der Folge gesetzter und gemäßigter, und seine Stücke sanken.

Kra-

Kratinus war glücklicher in der Schilderung der Laster, als in der Anordnung der Fabel: bitter, wie Archilochus, und kraftvoll, wie Aeschylus, griff er Privatpersonen ohne Schonung und Mitleid an.

Krates zeichnete sich durch die Munterkeit, und Pherekrates durch die Feinheit seiner Einfälle aus; beide waren glücklich im Erfinden, und enthielten sich der Personalsatyre. Eupolis kam auf die Manier des Kratinus zurück; allein er hatte mehr Erhabenheit und Annehmlichkeit. Aristophanes, weniger gallicht, als Kratinus, weniger angenehm als Eupolis mäßigte oft die Bitterkeit des Erstem mit der Grazie des Letztern.

Die einzige Absicht dieser Schriftsteller war, dem Haufen zu gefallen; zu diesem Zwecke waren ihnen alle Mittel gut, und sie brauchten abwechselnd Parodie, Allegorie, Satyre, Alles von den unflätigsten Bildern und den gröbsten Ausdrücken unterstützt. Sie behandelten mit andern Farben den nämlichen Stoff, wie die Tragiker: man weinte in der Niobe des Euripides, in der Niobe des Aristophanes lachte man: Götter und Helden wurden travestirt, und das Lächerliche entsprang aus dem Kontrast ihrer Verkleidung mit ihrer Würde. Einige behandelten ihren Stoff im Allgemeinen, ohne alle Persönlichkeit. Andere waren so treulos, daß sie Mängel mit Lastern, das Verdienst mit Lächerlichkeit verwechselten; sie waren Spionen in der Gesellschaft, Angeber auf dem Theater, und gaben den guten Namen und den wohl oder schlecht erworbenen Reichthum der Privatpersonen der Bosheit

heit oder dem Neide des Haufens preis. Die Verfasser dieser Satyren nahmen ihre Zuflucht zum Betrug, um ihren Haß; zu schmutzigen Schimpfreden, um den Pöbel zu befriedigen. Sie zogen aus den Privathäusern geheime Thorheiten oder Fehltritte an den Tag: bald giengen sie auf die Philosophen los, bald auf die tragischen Dichter, bald auf ihre eigenen Nebenbuhler. Da die Erßtern sie eine tiefe Verachtung fühlen ließen; so suchte die Komödie sie der Regierung verdächtig, und bei dem Volke lächerlich zu machen. So gieng es dem Sokrates, so dem Protagoras und dem Plato. Zu gleicher Zeit forderte die Komödie die tragischen Schriftsteller vor ihren Richterstuhl. Bald ahndete sie mit Bitterkeit die Fehler ihrer Person oder ihrer Werke: bald parodirte sie auf eine pikante Art ihre Verse, Gedanken und Empfindungen. Euripides wurde sein Leben lang vom Aristophanes verfolgt, und die nämlichen Zuschauer krönten die Stücke des Erßtern, und die Kritik des Leztern. Noch lauter äußerte sich die Eifersucht gegen diejenigen, welche die nämliche Bahn liefen. Aristophanes hatte dem Kratinus seine Neigung zum Trunk, die Schwäche seines Geistes und andere Fehler des Alters vorgeworfen: Kratinus rächte sich, und entdeckte die gelehrten Diebstähle seines Feindes. Mitten unter so vielen für die Kunst schimpflichen Streitigkeiten, führte Aristophanes den von Kratinus schon gemachten Entwurf aus, das Gebiet der Komödie zu erweitern. Die Gelegenheit hiezu gab sein Haß gegen den Staatsmann Kreon, der ihm sein Bürgerrecht hatte wollen streitig machen.

chen. Um sich zu rächen, verfertigte er ein Stück voll Galle und Beleidigungen. Da kein Arbeiter die Maske eines so furchtbaren Mannes zu zeichnen, und kein Schauspieler seine Rolle zu spielen sich getraute; so bestieg der Dichter selbst das Theater, das Gesicht mit Hefen bemalt, und hatte das Vergnügen zu sehen, wie das Volk die tödtlichen Pfeile, welche er gegen einen geliebten Anführer abdrückte, und die beißenden Wahrheiten, die er ihm selbst sagte, mit lautem Beifall aufnahm.

Dieser Erfolg machte ihn kühn: er handelte in allegorischen Stücken die wichtigsten Angelegenheiten des Staates ab: bald zeigte er die Nothwendigkeit, einen langen und verderblichen Krieg zu endigen; bald erhob er sich gegen die Bestechbarkeit der Anführer, die Uneinigkeit des Senats, die Albernheit des Volks in seinen Wahlen und Berathschlagungen. Zwei vortrefliche Schauspieler, Kalistratus und Philonides, unterstützten ihn hiebei: bei Erblickung des Ersten sah man gleich voraus, daß das Stück auf die Laster von Privatleuten, und bei Erscheinung des Andern, daß es auf die Fehler der Staatsverwaltung losgieng.

Der gesunde Theil der Nation murrte; Volksschlüsse wollten die Freiheit einschränken; allein sie wurden bald vergessen; sie schienen die Regierungsform zu verletzen, und das Volk konnte eines Schauspiels nicht mehr entbehren, worinn wider die Gegenstände seiner Eifersucht alle Schmähungen und Unflätereien der Sprache gebraucht wurden.

Als

Als gegen das Ende des peloponnesischen Krieges eine kleine Anzahl Bürger sich der höchsten Gewalt bemächtigt hatten; so war ihre erste Sorge, die Ausgelassenheit der Dichter einzuschränken, und sie erlaubten dem Beleidigten, sie vor Gericht zu belangen. Die Furcht vor diesen Mächtigen brachte eine plötzliche Veränderung in der Komödie hervor. Der Chor verschwand, weil die Reichen sich scheuten ihn zu stellen und zu unterhalten; keine direkten Satyren mehr gegen Privatpersonen, keine Invektiven gegen die Häupter der Republik, keine Porträtmasken. Aristophanes selbst liefs in seinen letzten Stücken sich die Reform gefallen: und seine Nachfolger unterwarfen sich den Regeln des Wohlstandes. So entstand die *mittlere Komödie*; einige Dichter fuhren fort Vorwürfe aus der Fabel und aus der Geschichte zu behandeln und zu parodiren: doch zogen die meisten einen erdichteten Stoff vor; der nämliche Geist der Analyse und der Beobachtung, womit die Philosophen in der Gesellschaft die zerstreuten Züge auffammelten, aus deren Vereinigung die Gröfse oder Kleinheit der Seele entspringt, führte auch die Dichter in der allgemeinen Schilderung der Besonderheiten, welche die Gesellschaft beleidigen, oder der Handlungen, welche sie entehren. Dieses war die Grundlage der *neuen* oder *Charakterkomödie*, welche durch Philemon und Menander zur Vollkommenheit gedieh, aber bei den Griechen, wie bei den Römern, nur eine Unterhaltung für die bessere Klasse blieb. Das Volk liefs sich keine Pikelheringe und Possenspiele nicht nehmen;
man

man fang noch zu den Zeiten des Aristoteles die phallischen Gefänge, woraus die alte Komödie entstanden war, in mehrern griechischen Städten fort, und in der Folge blieben oder wurden die Satyrspiele und Mimen die Lieblingsergötzung des großen Haufens.

Ignotum — ora. Die Absicht des Dichters war nicht, eine vollständige Geschichte des griechischen Theaters zu liefern, sondern nur soviel davon zu sagen, als zur Vergleichung des römischen mit dem griechischen nöthig war; um sowohl auf die glücklichen Bemühungen der Griechen, als auf den wirklichen Zustand des römischen Dramas hinzudeuten: dessen Vervollkommnung, wie er darauf deutlich sagt, nur von dem Geiste des Fleises und der Korrektheit sich erwarten liefs. Er zeigt daher 1.) den großen Vortheil der Römer über die Griechen, da diese alle Theile des Dramas erst zu erfinden hatten; und doch brachten sie es in kurzer Zeit zur Vollkommenheit der Form, in dem kurzen Zeitraume von Thespis bis Aeschylus: eben so gelangte die alte Komödie in kurzer Zeit durch Kratinus und Aristophanes zur Vollkommenheit, aus der in der Folge mittelst Weglassung des Chors die mittlere und neuere entstand. 2.) Gibt er zu verstehen, was für die römische Tragödie zu thun noch übrig sei, indem er die Geschichte des tragischen Theaters der Griechen nur bis auf Aeschylus herabführt, unter dem zwar die Tragödie die Vollkommenheit ihrer Form erreichte, allein zu ihrer völligen Ausbildung noch der Meisterhand eines Sophokles und Euripides bedurfte.

bedurfte: gerade so weit nun war die Tragödie unter den Römern gekommen, nach dem Charakter zu urtheilen, den die Kritiker ihren damaligen tragischen Dichtern beilegen, und den man auch an ihren Fragmenten bemerkt. Eben so war es auch mit der Komödie. In beiden Arten des Schauspiels waren die römischen Dichter schon einige Schritte weit über die bloße Nachahmung der Griechen gekommen: Horaz lobt besonders die Idee, Sujets sowohl für die Komödie als für die Tragödie aus der römischen Geschichte und den römischen Sitten zu nehmen. Was ihnen noch abgieng, war Fleiß, Korrektheit: *limae labor & mora*. So hängt alles vollkommen zusammen, und Heinsius hätte seine ungereimten und gewaltsamen Versetzungen sparen können, wodurch er der vorgeblichen Verwirrung abhelfen wollte.

Thespis wird als Erfinder der Tragödie gerühmt, weil er darinn diejenige Veränderung machte, wodurch sie eigentlich dramatisch wurde: er liefs den Chorgefang durch eine erzählende Person unterbrechen: *qui canerent agerentque*. Dieses ist auch die richtige Leseart; denn *dicitur plaustri vestasse poemata* wäre sehr hart. Cuningam schlägt vor zu lesen *per Hellada*. Allein diese Veränderung ist weder nothwendig noch annehmlich. Nicht nothwendig, weil mittelst der Ellipse *dicitur plaustri vestasse homines qui* &c. die gewöhnliche Lesart leicht zu retten ist; und nicht annehmlich, weil *Thespis* mit seinen Schauspielern wohl nie außer Attika kam, und die Erfindung der Tragödie den Athe-

Athenern gehört. *Faccibus* deutet auf den Ursprung der Tragödie bei den Bacchusfesten in der Weinlese.

Post hunc — Cothurno. Es ist eine merkwürdige Verschiedenheit in der Erzählung der Verbesserungen des Aeschylus zwischen Aristoteles und Horaz, die vorzüglich daher rührt, daß der Letztere mehr darauf gesehen hat, wie fern die äußere Form der Tragödie von diesem großen Dichter ihre Bestimmung erhalten hat, der Erstere mehr auf die innere Einrichtung seiner Stücke. Aeschylus erfand 1.) die Maske, *persona*. Diese Erfindung hat freilich in den Augen der Neuern den Nachtheil, daß dabei das Mienenspiel, ein so wesentlicher Theil der theatralischen Nachahmung gänzlich verloren gieng. Dieser Nachtheil war aber auf dem Theater der Alten nicht so beträchtlich, indem das Mienenspiel wegen der großen Entfernung der Schauspieler ohnehin kaum bemerklich geblieben wäre: zudem pflegte man der auffallendsten Unwahrscheinlichkeit durch Veränderung der Gesichtsmasken nach der Veränderung der Glücksumstände abzuhelpen. Dieser Nachtheil ward außerdem durch die überwiegende Vorthelle ersetzt, daß a) jede tragische Person an ihrer bestimmten Charaktermaske gleich erkannt wurde, und folglich bei ihrer ersten Erscheinung gleich den Eindruck machte, der jetzt gewöhnlich erst von dem angemessenen Spiele des Akteurs nach und nach erwartet werden kann; b) daß dadurch die oft mit der Rolle nicht harmonirenden, häßlichen, weichlichen oder groben Züge des Schauspielers bedeckt, und hiemit die Täuschung von dieser Seite besser befördert wurde, als es bei uns mög-

möglich ist: und c) trug selbst die Pracht und das Hervorstechende dieser Masken zum Pomp des Schauspiels bei. 2.) Erfand Aeschylus die anständige lange Kleidung, *palla*, wovon schon oben gesprochen wurde; 3.) verschaffte er sich ein ordentliches Theater, da man vorher auf Karrn, oder in der Eil zusammenge nagelten Brettern gespielt hatte. *Modicis instravit pulpita tignis. Pulpitum* ist der etwas emporragende Theil der Bühne, worauf die Schauspieler standen. 4.) lehrte er seine Personen den Ton ihrer Stimme nach der Erhabenheit der von ihnen vorgetragenen Gefinnungen abmessen, und gab ihnen den Kothurn, um ihre Gestalt ansehnlicher zu machen. *Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.* Ich gestehe indeß, daß sich dieses letztere auch von der Erhabenheit des Styls und dem Tone seiner Stücke überhaupt erklären läßt. *Niti*, sich erheben, emporstreben.

Successit — nocendi. Wenn Horaz die Komödie nach der Tragödie setzt, so kann das nicht von der Erfindung zu verstehen seyn, sondern von ihrer Ausbildung. Das Erstere würde der Geschichte zuwider seyn: denn die Komödie nahm zugleich mit der Tragödie aus den Bacchusgefängen und Feierlichkeiten ihren Ursprung. Allein ihre Ausbildung ist später, und fällt in die Zeiten des Sophokles und Euripides, also in eine Periode, wo die Tragödie schon ihre vollkommene Form erhalten hatte. Das nämliche läßt sich auch von der Komödie der Franzosen sagen. Die Tragödie hatte schon durch Corneille ihre Vollkommenheit erreicht, als
die

die Komödie noch auf einen Moliere wartete. Die Römer und die Teutschen scheinen eine Ausnahme zu machen: allein diese Nationen haben es überhaupt in der theatralischen Dichtkunst nicht gar weit gebracht, und zudem haben sie ihr Schauspiel nach den schon erfundenen Regeln und Mustern anderer Völker gemodelt. Die Nachricht, welche H. von der alten Komödie, und ihrer Abänderung gibt, ist nicht ganz richtig, und schmeckt nach den Vorurtheilen des Augustäischen Zeitalters. Die ungezügelte Freiheit, welche er an ihr tadelt, schien den Athenern, so lange ihre alte Verfassung bestand, so wenig ahndenswerth, daß sie dieselbe vielmehr als ein Bollwerk ihrer politischen Freiheit, als einen Zaum für die Uebermacht des Reichthums oder des Verdienstes, und als ein höchstnützlichcs Institut betrachteten. Freilich wurden, wie wir oben gesehen haben, von Mächtigen zuweilen Dekrete wider die Freiheit des Theaters erschlichen; allein sie blieben ohne Wirkung, bis sich mit der Einführung der Oligarchie der Geist der Republik änderte. Der Dichter nimmt es übrigens der mittlern Komödie übel, daß sie den Chor, seit der Zeit, wo die freien Ausfälle desselben auf öffentliche und Privatpersonen durch das Gesetz untersagt waren, *sublato jure nocendi*, ganz habe ausgehen lassen, *turpiter obtulit*: und es scheint, daß er denselben, als einen wesentlichen und wichtigen Theil des Dramas, an der neuern, auf das römische Theater verpflanzten Komödie vermifste.

285 — 288. *Nil — Togatas*. In allen diesen Gattungen, fährt H. fort, haben sich auch die römischen Dichter versucht: *nil intentatum liquere*. Nicht genug; sie haben es sogar gewagt, ein eigenes Nationaltheater zu schaffen, auf dem Charaktere und Sitten römisch waren. *Nec minimum — facta*. *Praetexta* ist die römische Nationaltragödie, *Togata* die römische Komödie. Dieses ist der Begriff, welchen uns der Grammatiker Diomedes von der Sache gibt. *Togata* war die allgemeine Benennung des römischen Nationalschauspiels, Tragödie und Komödie, von der den Römern eigenen Kleidung, der *Toga*, so wie die Stücke in griechischem Kostume aus der nämlichen Ursache *Palliatae* hießen. Die *Togata*, in diesem Umfang genommen, begriff folgende Gattungen unter sich, 1.) die *Praetexta*, oder *Praetextata*, wo römische Könige und Feldherrn erschienen, die Tragödie der Römer; sie hieß *Praetexta* von dem mit Purpur besetzten Kleide, welches diese Personen auszeichnete. 2.) *Tabernaria* oder *Togata* im engeren Sinne, die römische Komödie. 3.) Die Atellanen. 4.) Die *Planipedia*, eine Art römischer Mimen. Eben so begriffen die *Palliatae* die Tragödie, die Komödie, das Satyrspiel und die Mimen, alle in griechischem Kostum unter sich.

Das Urtheil des Dichters, der besonders die Bearbeitung vaterländischer Vorwürfe für das Theater empfiehlt, hat viele einleuchtende Gründe für sich, welche Hurd gut entwickelt hat. 1.) Das Schauspiel erregt mehr Theilnahme, a) weil ein
Vor-

Vorwurf aus der Nationalgeschichte, wenigstens für den größten Theil der Zuschauer, mehr Wahrscheinlichkeit hat, als ein solcher, der aus einer fremden erborgt wird; *b*) weil wir alle in einem solchen Vorwurfe ein persönliches Interesse finden; *c*) weil er folglich die beste und bequemste Gelegenheit an die Hand gibt, durch öftere und unvermeidliche Zurückführung auf unsere Sitten, Vorurtheile und Gebräuche, das Gemüth einzunehmen. Wie wichtig dieses ist; kann man daraus sehen, daß dramatische Schriftsteller, selbst in der Darstellung fremder Charaktere, sich genöthigt fanden, der Gemüthsart des Volkes Richtigkeit und Wahrscheinlichkeit aufzuopfern, und gegen eigene bessere Einsicht, ihre Personen gewissermassen nach der Art und Sitte ihres Vaterlandes aufzustutzen; und *d*) weil der Schriftsteller selbst den Charakter und das Genie seiner eigenen Nation genauer kennt, und daher die Sitten eher mit Leben und Geist zeichnen kann.

2.) Es wird gemeinnützlicher in seiner moralischen Bestimmung, und das sollte doch immer eine Hauptabsicht seyn. Denn da das Schauspiel vaterländische Begebenheiten behandelt, so dringt die große Lehre des Inhalts uns näher ans Herz; und die dargestellten Charaktere werden vermöge des Interesses, das ihre guten oder bösen Eigenschaften in uns erregen, eher auf unser Betragen einfließen. 3.) Hiermit stimmt auch die Gewohnheit unserer großen Muster, der griechischen Dramatiker vollkommen überein. In ihren Stücken findet sich kaum eine einzige Scene, die außer den Gränzen von Griechenland

land liegt. Dadurch behauptete das griechische Theater nicht nur die Ehre eines wahren Nationaltheaters (denn kein solches ohne Nationalfitten), sondern auch eines Nationalinstituts, welches den Mangel eines öffentlichen moralischen Volksunterrichts ersetzte. Denn die dramatischen Dichter waren die eigentlichen Prediger der Griechen, welche durch das Organ der Schauspieler ihnen nicht nur menschliche Gefinnungen oder praktische Weisheit einflößten, sondern auch die Flamme des Patriotismus und die Ehrfurcht vor den Göttern in ihren Herzen nährten. In der schönen Periode dieses Volkes hauchte Alles denselben Geist, und man wußte nichts von der unseligen Zwietracht, womit Religion, Staatsgewalt und Philosophie in andern Ländern sich gegenseitig aufreiben.

Allein, dieser Gründe ungeachtet, hat der Gebrauch der Griechen zu allen Zeiten wenig Nachfolger gefunden. Die Römer, nach einigen wenigen Versuchen in dieser Art, welche eben die Bemerkung des Horaz veranlaßten, fielen bald in ihre alte Gewohnheit zurück, wie man aus den Stücken des Seneka und den Titeln anderer, welche während oder nach dem Zeitalter des August geschrieben wurden, ersieht. Die folgenden Zeiten behielten dieselbige Neigung zu griechischen Vorwürfen bei, nur daß sich eine gleiche Vorliebe für römische hinzugesellte. Der Grund war für beide der nämliche: das starke, frühe, und gewissermassen vergötternde Vorurtheil für die berühmten Namen dieser zwei großen Staaten. Die Sache ist leicht zu erklären:

P

Ihre

Ihre Schriften, das Geschäft unserer jüngern, der Zeitvertreib unserer reifern Jahre, und das besondere Studium derjenigen, welche sich der Poësie und dem Theater widmen, bringen uns unvermerkt eine übertriebene Verehrung für Alles bei, was sie betraf; und keine andern Vorwürfe oder Begebenheiten scheinen uns dann beträchtlich genug, oder erheben sich verhältnißmässig zu unsern Ideen von der Würde der tragischen Scene, als solche, welche Zeit und lange Bewunderung in den Jahrbüchern der Griechen und Römer geheiligt haben. Shakespear war, nach Hurds richtiger Bemerkung, der erste, der die Fesseln des klassischen Aberglaubens zerbrach, und verdankte dieses Glück, wie manches andere, dem Mangel einer gelehrten Erziehung. Unbeherrscht von der Macht früher Vorurtheile schlug er auf einmal den Weeg der Natur und des gemeinen Sinnes ein, und hinterliefs, ohne es zu wollen, ohne es zu wissen, den Britten in seinen historischen Stücken, mit allen ihren Anomalien, ein genaueres Ebenbild des atheniensischen Theaters, als man irgendwo in den erklärtesten Bewunderern und Nachahmern der Griechen antrifft. Von seiner Glut erwärmt, und mit einem gröfsern Theile seines Geistes, als irgend einem seiner brittischen Nachahmer zugefallen war, brachte ein teutscher Dichter durch ein Meisterstück voll Shakespear'scher Irregularität seine Landsleute zuerst auf die Idee eines Nationalschauspiels. Gierig ward sie von dem teutschen Nachahmungstrieb aufgefaßt, und erzeugte wirklich ein und das andere Stück, welches das Publikum mit Vergnügen wieder

wieder sieht, ohne doch die wichtige Veränderung in dem teutschen Trauerspiele bewürkt zu haben, welche sich von Männern von Genie erwarten liefs. Die Ursache liegt wohl darinn, dafs man die Idee nicht in ihrem ganzen Umfange fafste, sich zu sehr an das erste Muster hielt, und die Vorwürfe nicht aus solchen Begebenheiten nahm, welche die ganze Nation interessirten. Der Turniere, und Befehdungen und gestürzten Veste sieht man sich in die Länge satt, teutsche Nationalstücke sind nicht nothwendig Ritterstücke, und, wenn auch die Scene in jene Zeiten versetzt wird, so dürfte eine zu gewissenhafte Treue in der Darstellung der Sitten und des Tons weder dem guten Geschmacke noch dem moralischen Zwecke des Theaters zuträglich seyn.

Nur dieses müssen wir noch bemerken, dafs für den Erfolg dieses Unternehmens, innländische Begebenheiten zu bearbeiten, sehr viel auf das Zeitalter, woraus der Vorwurf genommen wird, ankömmt. Zu entfernte Zeiten haben beinah dieselben Inconvenienzen, und keinen der Vortheile, welche das Zeitalter der Griechen und Römer begleiten. Neuere sind uns zu bekannt, und haben noch nicht die ehrwürdige Miene, welche die Tragödie erfordert, und welche nur das Alter geben kann. Diesen Punkt genau anzugeben ist unmöglich. Ueberhaupt ist der Zeitpunkt der Absicht des Dichters der günstigste, der noch frisch genug in unserm Andenken ist, um uns zu erwärmen und uns für den Erfolg der Handlung zu interessiren; aber doch in solcher Entfernung von der Gegenwart, um alle jene niedrigen

und verkleinernden Umstände verloren zu haben, welche neuern Vorfällen unvermeidlich ankleben, und die edelsten Thaten der neuesten Zeiten zur Schnur der Alletagsvorfälle herabbringen. Ein deutscher Theaterdichter würde den Zweck eines lebhaften Interesse eben so sicher verfehlen, wenn er seinen Stoff aus dem siebenjährigen Kriege wählte, als wenn er über die Zeiten Karls des Großen hinaufsteigen wollte.

289 — 294. Nur eins geht den römischen Dichtern ab: Fleiß und Feile. Diese werden daher am Schlusse dieses Theils empfohlen, und so der Uebergang in den folgenden vorbereitet.

Nec — mora. Horaz gesteht hier auf eine feine, und für die Römer wenigst beleidigende Art den Griechen den Vorzug des Witzes und der Beredsamkeit zu. Denn unter Sprache, *lingua*, werden oft alle Wissenschaften verstanden, deren Werkzeug die Sprache ist, besonders Poesie, Beredsamkeit, Geschichte. Zwei Ursachen machen das Ausfeilen verdrüsslich: die damit verbundene Mühe, *limae labor*; und die Zeit, welche darauf verwendet werden muß, *limae mora*. Der Dichter findet ein größeres Vergnügen an der Erfindung und der in der ersten Hitze der Begeisterung unternommenen Ausführung seines Werks als an der oft undankbaren und demüthigenden Arbeit der Ausbesserung. Zudem möchte er den Beifall des Publikums recht bald einärnten, und sieht das Ausfeilen als eine unangenehme Verzögerung seines Ruhmes an.

Vos

Vos — unguem. Das Calpurnische Geschlecht, zu welchem die Familie der Pisonen gehörte, leitete seinen Ursprung von Calpus, einem Sohne des Numa Pompilius her — *Pompilius sanguis.* Sehr weislich ermahnt Horaz die Pisonen, und, unter ihrem Namen, das Publikum, streng in Beurtheilung der Dichterwerke zu seyn. Denn die zu große Nachsicht der Kritik bringt die Nachlässigkeit der Schriftsteller hervor. Der Ausdsuck *praeseclum ad unguem castigare* ist von den Arbeitern in Marmor, Elfenbein u. d. g. hergenommen, welche die Glätte ihres Werks prüfen, indem sie mit dem äußersten Finger drüber hinfahren.

295 — 305. *Saepe audiui poetam bonum neminem (id quod a Democrito & Platone in scriptis relictum esse dicunt) sine inflammatione animorum existere posse & sine quodam afflatu quasi furoris,* wird in den Dialogen des Cicero *de Oratore* gesagt. Diese Wut, wovon auch Plato in seinem Phädrus spricht, indem er die Werke, welche auf ihren Antrieb geschrieben werden, den Werken der nüchternen Dichter weit vorzieht, ist nichts anders als eine gewisse Wärme der Einbildungskraft, verbunden mit einer lebhaften Rührung, welche den Gegenstand, welchen sie ergreift, so in seinen Theilen auf einmal überfieht, so das Interessanteste davon aushebt, und mit solcher Natur darstellt, daß der Leser oder Zuhörer davon getäuscht und hingerissen wird. Diese dichterische Wut schließt Vernunft, und Achtung für die in der Natur der menschlichen Seele gegründeten

deten

deten Regeln so wenig aus, daß gerade die Dichter, welche das Meiste davon hatten, Homer, Pindar, Aeschylus, sich durch die Weisheit ihrer Plane und den Verstand ihrer Ausführung am meisten auszeichnen. Der Vater der methodischen Poetik, Aristoteles, hat hierüber eine sehr merkwürdige Stelle: ΕΥΦΥΟΥΣ ἢ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ἔστιν ἢ ΜΑΝΙΚΟΥ. ΤΟΥΤΩΝ ΓΑΡ Οἱ ΜΕΝ ΕΥΠΛΑΣΤΟΙ, Οἱ ΔΕ ἘΞΕΤΑΣΤΙΚΟΙ ΕΙΣΙΝ. *Poetic. c. 16.* “Der Dichter muß entweder ein vortreffliches Genie oder Wut haben: durch diese dichten wir leicht, durch jenes erforschen wir.” Wohl gemerkt, Aristoteles spricht hauptsächlich vom tragischen und epischen Dichter. Beider Absicht ist zu rühren; beide müssen daher den Menschen in mancherlei Situationen, und mit den Leidenschaften und Gefinnungen schildern, welche aus diesen Situationen entspringen. Dieses kann durch zwei Mittel geschehen: entweder der Dichter wird von seiner Idee fast so lebhaft ergriffen, als ob sie Wirklichkeit wäre (das Eigenthümliche der Wut), und fühlt und drückt daher die wahren Leidenschaften aus, die er sympathetisch mit seinen erdichteten Wesen empfindet: hiebei verhält er sich mehr leidend als thätig, und seine Gedanken und Ausdrücke sind nicht sowohl die Wirkung des Vorsatzes, als der Rührung: oder er versetzt sich mittelst eines glücklichen Genie's in den rechten Gesichtspunkt um den Gang der Natur zu beobachten; und drückt, ohne selbst tief gerührt seyn, die Aehnlichkeit mit der Natur aus, welche ihn seine Beobachtungen gelehrt haben. In beiden Fällen ist seine Einbildungskraft thätig: allein
mit

mit dem Unterschiede: im ersten setzt die Empfindung die Einbildung, im zweiten die Einbildung die Empfindung in Bewegung: bei dem einen ist die Rührung, welche er dem Leser mittheilt, wirklich, bei dem andern simulirt, aber so glücklich simulirt, daß man sie für wirklich hält.

Die Dichterlinge aller Zeiten und Völker haben den Ausspruch des Demokrit und Plato buchstäblich genommen, und die dichterische Wut zu besitzen geglaubt, wenn sie sowohl in ihren Schriften als in ihrem Betragen alle Zeichen wirklich wütender Menschen annähmen. Die Folge dieser falschen Ansprüche ist, wie Longin sagt: "sie glauben sich von göttlicher Wut ergriffen: allein ihre Begeisterung ist nicht Bacchuswut, sondern kindische Aefferei." Quinktilian hat diese Thorheit und ihre Quelle mit ein paar Zügen nachdrücklich angedeutet: *Quo quisque ingenio minus valet, hoc se magis attollere & dilatare conatur: ut statura breves in digitos eriguntur & plura infirmi minantur.*

Ingenium — *Demokritus*. Die Kunst ist arm, und mühevoll, *misera*, wenn sie allein ist, und nicht von dem Reichthum des Genie's, *divite vera*, unterstützt wird. *Sani poëtae* sind in dem Sinne des Demokritus nicht Dichter von gesunder Vernunft, sondern nüchterne Dichter, die keines Enthusiasmus fähig sind.

Bona pars — *vitat*. Die gewöhnliche Zierei derjenigen, die kein Genie haben, und die zufälligen Bizarrerien derjenigen annehmen, die welches haben.

Nan.

Nanciscetur — commiserit. Anticyra in Phocis, ohnweit Delphi, war wegen seines guten Elloborums (Nieswurzel) berühmt, welchem die alten Aerzte eine vorzügliche Heilkraft in melancholischen Zerrüttungen zuschrieben. Horaz verdreifacht hier, der scherzhaften Hyperbel willen, *Anticyra*. *Licinus* war ursprünglich ein Balbier, ward aber von Cäsar, mit dessen Parthei ers hielt, emporgehoben, und endlich gar Senator.

O ego — secandi. Lauter beißende Ironie! Weun die Wut allein schon den Dichter macht, sagt Horaz, so braucht man nur eine Anlage zur schwarzen Galle zu haben, um ein Genie zu werden. Allein so theuer mag ich den Dichterruhm nicht kaufen. *Nil tanti est.* Ich will also meine Ansprüche auf Dichterei lieber ganz aufgeben, und mich auf Kritik und guten Rath einschränken.

306 — 322. Es kann sonderbar scheinen, daß H. unmittelbar, nachdem er von der poetischen Wut gesprochen hat, dem Dichter vor allem das Studium der Philosophie empfiehlt. Allein der Widerspruch zwischen beiden ist nur anscheinend. Die Begeisterung schließt weder das Licht der Philosophie, noch die Philosophie das Feuer der Begeisterung aus. Die Begeisterung bedarf des Zügels der gefunden Vernunft, um sie von Ausschweifungen zurückzuhalten; und die sonst unwürksame und oft zurückschreckende Wahrheit wird durch die Reize der Dichtkunst lebenswürdig, und durch einen edeln Enthusiasmus eindringend gemacht. Die Philosophie, ohne die
Farben

Farben der Einbildungskraft und der Empfindung, bietet, nur dem ernstesten Denker interessante Systeme dar; und die Dichtkunst, ohne Philosophie, artet in Reimgeklänge, so wie die Beredsamkeit in Gewäsch aus. Es lohnt also wohl der Mühe, ehe wir den Horaz erklären, über den Gebrauch der Philosophie in der Dichtkunst, und über die Art dieser Philosophie einige Betrachtungen anzustellen.

I. Der Nutzen der Philosophie in der Dichtkunst erstreckt sich sowohl auf das Formelle, als auf das Materielle: sowohl auf die Art, wie der Dichter seinen Stoff behandelt, als auf das, was er vorträgt, selbst: 1.) auf das Formelle. Die Regeln der Dichtkunst sind nichts anders als die Verfahrensarten der großen Meister: und diese Verfahrensarten beruhen auf Beobachtungen, auf tiefen Blicken, welche das Genie in das Innere der menschlichen Seele warf: diese Blicke entdeckten ihnen das Verhältniß, welches die Natur zwischen den Gegenständen der Dichtkunst und den Empfindungen des Menschen festgesetzt hat: und diese Entdeckungen gehören der Philosophie. Man kann daher sagen, daß alle großen Dichter Philosophen waren, welche sich von den schulgerechten Philosophen nur darin unterscheiden, daß sie die entdeckten Verhältnisse nicht in abstrakten Sätzen, sondern durch ihr Verfahren ausgedrückt, oder ihre Philosophie ihren Werken eingegossen haben. Sie unterscheiden sich auch dadurch, daß sie, gleich den Erfindern der mechanischen Künste, nicht auf die ersten Gründe zurückgegangen, sondern bei den Resultaten der unmittelbaren

baren Beobachtung und des innern Gefühls stehen geblieben sind. Ob nun gleich das genauere Studium der Philosophie jenen dichterischen Tiefblick nicht geben kann, so kann es ihn doch *a)* durch die Uebung des Nachdenkens bei denjenigen schärfen, denen er von der Natur verliehen ward, und *b)* in so fern berichtigen, als es auf die ersten Prinzipien des Schönen zurückführt, und dadurch die falsche Anwendung der nächsten Grundsätze verhindert, und die oft anscheinenden Widersprüche, unter den unmittelbaren Resultaten der Beobachtung, hebt. Was das erste betrifft, so ist kein Zweifel, daß der zum Beobachten und Nachdenken gewöhnte Künstler, bei gleichen Geistesfähigkeiten, über denjenigen, welcher dem bloßen Instinkte des Genie's folgt, einen grossen Vortheil habe. Wenn der letztere recht trifft, so ist es ein glücklicher Zufall, und Zufall hätte ihn eben so gut irre führen können, und wird es auch oft thun; da hingegen der philosophische Künstler sichern Schrittes geht, und, wenn er sich auch verirrt, doch den Faden in der Hand hält, an dem er sich wieder herausfinden kann. Die Philosophie berichtigt aber auch die Art zu sehn und zu verfahren. Die Grundsätze der Künste, sowohl diejenigen, welche wir uns selbst gemacht, als besonders diejenigen, welche wir andern abgelernt haben, sind mancher Misdeutung in der Anwendung fähig; und, obgleich ein vortreffliches Genie und ein geübtes Gefühl oft hinreichend sind, die rechten Gränzlinien wahrzunehmen; so ist es doch oft auch nöthig, zu den höhern Prinzipien hinaufzusteigen,
um

um den wahren Gehalt der niedern Regeln zu würdigen, von denen abzuweichen zuweilen der wahreste Zug des Genie's ist. Z. B. kann die Regel von der Einheit des Orts dienen, welche die frühesten Tragiker der Griechen fanden, und die neuern Dichter zuweilen glücklich übertreten haben. Auf dem griechischen Theater, wo kein Vorhang die Akte schied, und der Chor, d. i. die nämlichen Zuschauer der Handlung meist durchaus gegenwärtig blieben, war diese Regel unerläßlich, weil ihre Verletzung die Täuschung der theatralischen Vorstellung zerstört hätte. Die Philosophie lehrte die Neuern auf den Grund dieser Regel zurückgehen, und sie fanden, daß dieser kein anderer als die Wahrscheinlichkeit sei, und daß also die Regel: die Scene soll während des ganzen Stücks dieselbe bleiben, auf dem höhern Prinzip beruhte: um ihre Wirkung zu thun, muß die theatralische Vorstellung wahrscheinlich seyn. Sie schlossen also ganz richtig, daß man diese Regel nicht nur alsdann verlassen könnte, wenn die Wahrscheinlichkeit mit der Verletzung der Ortseinheit, sondern auch wenn eine kleine Unwahrscheinlichkeit mit der bezweckten Wirkung des Dramas bestehen könnte. Das Erstere geschieht, wenn der Ort nur von einem Akte zum andern verändert wird. Denn da, nach der heutigen Theaterfitt, der Vorhang mit jedem Akte zufällt, so hat es für den Zuschauer gar nichts Auffallendes, wenn er von einem öffentlichen Platze, wo die Scene im vorhergehenden Akte war, im folgenden in das Innere eines Hauses oder in einen Gartenfaal versetzt wird. Der
letztere

letztere Fall existirt alsdann, wann in demselben Akte die Scene plötzlich an den Ort verlegt wird, dessen Begebenheit uns eben außerordentlich interessirt. Denn alsdann macht die Lebhaftigkeit des Interesse, wenn der Dichter bei veränderter Scene sie in ihrer Stärke zu erhalten weifs, dafs wir über die kleine Unwahrscheinlichkeit hinaussehen, vorausgesetzt dafs er die momentanane Unterbrechung der Täuschung im Augenblicke gut zu machen versteht.

So weit erstreckt sich der Nutzen der Philosophie in Bezug auf das Kunstverfahren des Dichters. Ein zweiter gröfser Nutzen derselben äuffert sich darinn, dafs in Allem, was der Dichter beginnt, und sagt, Vernunft herrsche. Diese fordern wir von jedem Menschenwerke, also auch von einem Gedichte. Ohne sie bringt der Dichter Ungeheuer, wesenlose Gestalten hervor, die weder Wahrheit noch Zusammenhang haben. Und, was ist Philosophie anders als methodische Vernunft?

II. Noch gröfser ist der Einflufs der Philosophie auf das Materielle der Dichtkunst, es sei nun, dafs sie, ihres eigentlichen Zweckes wegen, die menschliche Natur unter ihren mancherlei Formen, und in ihren vielfachen Abänderungen zeige, oder dafs sie allgemeine Wahrheiten dichterisch einkleide. Interessirende Darstellung eines Gegenstandes ist der Hauptzweck der Dichtkunst. Nun ist aber in der ganzen Schöpfung für den Menschen der interessanteste Gegenstand der Mensch: er allein kann Liebe und Haß, die Quelle alles Interesse, erwecken; und andere Wesen können nur in so fern für ihn interessant

tereffant feyn, als fie entweder in Beziehung auf den Menschen gezeigt, oder ihnen menschliche Gefühle, Neigungen, und Fähigkeiten untergeschoben werden. Daher ist der Mensch mit seiner vielseitigen Natur wenn nicht der einzige, doch der reichhaltigste und frequenteste Vorwurf der Dichter. Seine Handlungen und sein Charakter sind der Stoff der epischen und dramatischen Muse: seine Empfindungen stellt die lyrische Poësie dar: und das malerische Gedicht wird langweilig, wenn nicht der Mensch der Mittelpunkt seiner Scenen ist. Daher ist die Poësie überhaupt, was Dryden von der Komödie sagt — ein Diebstahl der Dichter von der menschlichen Natur. Das Lehrgedicht kann um deswillen nicht als eine Ausnahme angeführt werden, weil es von der Poësie nichts als Körper und Gewand, nicht aber die Seele hat d. i. eigentlich kein Gedicht ist. Es kömmt also darauf an zu bestimmen, in wie fern und was für einen Antheil die Philosophie an der Darstellung der menschlichen Natur habe. Um ihr in diesem Betracht weder zu viel noch zu wenig Ehre anzuthun, laßt uns sehen, wie der Mensch von dem Dichter dargestellt seyn müsse, um den Endzweck seiner Kunst zu erfüllen. Der Zweck des Dichters ist zu interessiren: d. i. Liebe und Abscheu, und, in Gefolg dessen, Mitleid, Mitfreude, kurz Theilnehmung an dem Schicksal oder den Empfindungen der Personen, welche er schildert zu erregen. Das Mittel hiezu ist, daß der Leser oder Zuschauer getäuscht werde, und, so lange die künstliche Vorstellung dauert, die Dichtung für Wirklichkeit

keit

keit halte. Der Dichter muß also den Menschen täufchend darstellen. Dieses geschieht, wenn er ihn mit solchen Empfindungen, Leidenschaften und Handlungen, und in dem Grade, darstellt, welche unter den angenommenen Umständen in der Wirklichkeit statt haben würden. Wodurch wird nun alles dieses bestimmt? 1.) durch die allgemeinen Gesetze der menschlichen Natur, 2.) durch den eigenthümlichen Charakter des einzelnen Menschen: und 3.) durch die individuellen Umstände und Eindrücke, unter denen er sich befindet. 1.) Durch die allgemeinen Gesetze der menschlichen Natur. Selbstgefühl und Beobachtung anderer Menschen lehren uns gewisse allgemeine Regeln des Empfindens, Denkens, und Handelns, denen die menschliche Natur unter allen Umständen folgt, so mancherlei auch die Modifikationen sind, welche sie annehmen können. Dieses Allgemeine aus dem Besondern, mit welchem es in der Wirklichkeit verwebt ist, herauszufuchen, ist das Geschäft der Philosophie. Sie lehrt uns die allgemeinen Regeln des Denkens, die verschiedenen Arten der Eindrücke, deren der Mensch fähig ist, und die manchfachen Grundtriebe des menschlichen Willens nebst dem Verhältnisse, in welchem sie unter einander stehen, und den Gesetzen des Begehrens und Handelns, welche daraus entspringen. 2.) Durch den eigenthümlichen Charakter des einzelnen Menschen. Die Kenntniß der menschlichen Natur, welche uns die Philosophie verschafft, ist zu allgemein, und zu dem Bedürfnis des Lebens und des Dichters unzureichend. Es läßt sich daraus
weiter

weiter nichts bestimmen, als *a*) wie der Mensch unter gewissen Umständen schlechterdings nicht empfinden, denken, und handeln könne; und *b*) wie er unter eben diesen Umständen seiner Natur gemäß empfinden, denken, und handeln müsse. Allein zwischen dem schlechterdings Unmöglichen und dem schlechterdings Nothwendigen, liegen eine unendliche Menge möglicher Fälle, deren Bestimmung zur Wirklichkeit aus andern Gründen, als aus den allgemeinen Gesetzen der menschlichen Natur hergenommen werden muß. Diese Gründe liegen in dem, was man den Charakter, die Sitten eines jeden Menschen nennt, und der theils veränderlich ist, in wie fern er aus vorübergehenden Ursachen entspringt, dergleichen Stand, Alter, Umgang, Lebensart sind, theils unveränderlich, wenn die bildenden Ursachen entweder immerfort wirken, oder so tief gewürkt haben, daß die von ihnen eingedrückten Spuren gar nie oder schwerlich ausgelöscht werden; zu der ersten Klasse kann man das Geschlecht, das Temperament, und gewissermaßen das Klima, zu der zweiten die Eindrücke der frühesten Erziehung, die Religion, die Sprache, die Regierung rechnen. Ueber alles dieses kann zwar die Philosophie auch allgemeine Raisonsnements anstellen: allein für das Besondere kann sie um so weniger etwas bestimmen, d. i. mit Präcision den Charakter dieses oder jenes Menschen angeben, oder daraus folgern, wie er unter gegebenen Umständen sich benehmen werde; als die obgedachten Ursachen sich so tausendfältig modificiren, verbinden, einander

der entgegenwürken, und in so mancherlei Graden gemischt sind, daß alle Anwendung allgemeiner Regeln darauf unsicher bleibt. Nur Menschen- und Weltkenntniß kann uns hierüber erleuchten, und diese Erleuchtung wird in dem Maasse größer und zuverlässiger, als jene intuitive Erkenntniß des menschlichen Geschlechtes an Genauigkeit und Ausdehnung zunimmt.

3.) Wenn der Mensch, gleich einem sanften Flusse, der sich ruhig in seinem Bette fortwälzt, immer der Richtung folgte, welche Natur und Gewohnheit seinen Kräften geben, so würden jene beiden Quellen hinreichend seyn, um daraus seine jedesmaligen Gefinnungen und Handlungen mit ziemlicher Zuverlässigkeit zu erkennen, so wie sie auch für den Dichter hinreichend wären, wenn er nur die Sitten zu schildern hätte. So aber hat das menschliche Leben große Unebenen, Abgründe und Erhöhungen. Die heftigen Eindrücke äußerer Gegenstände und Verhältnisse reißen ihn oft aus seinem Gleise, oder haben, wenn er auch darauf bleibt, doch einen größern Antheil an seinen Gedanken, Empfindungen, und Handlungen, als jene ursprünglichen Bestimmungen. Diese geben höchstens nur die Richtung, jene den Grad der Schnelligkeit und Kraft an. Um also den Menschen lebend und webend, d. i. so wie er ist, darzustellen, muß man ihn auch mit den individuellen, wahren Affektionen schildern, welche die vorausgesetzten Umstände hervorbringen würden. Dieses würde schlechterdings unmöglich seyn, wenn wir keine Intuition dieser
dieser

dieser innern Seelenzustände hätten: und diese Intuition, worauf beruht sie? Auf der Sympathie, auf der Fähigkeit uns in die Stelle anderer zu versetzen, und von ihrer Lage auf dieselbe Art, wenn gleich schwächer, affizirt zu werden, wie sie selbst, und auf jener andern Fähigkeit der menschlichen Seele, von imaginativen Gegenständen ähnliche Eindrücke zu erhalten, wie von den wirklichen. Ein vorzüglich hoher Grad dieser feinern Empfindlichkeit, deren Bestandtheile zu untersuchen nicht zu unserm Zwecke gehört, ist dem Dichter wesentlich, und setzt ihn in den Stand, seinen Werken Leben und Wahrheit einzuhauchen, das ächte Merkmal, wodurch sich die Luftgestalten der ärmlichen Kunst von den Geschöpfen der Begeisterung unterscheiden. Um also Täuschung durch die Darstellung des Menschen zu bewürken, muß er erstens mit Wärme und Stärke dargestellt seyn, und dieses ist das Werk der Begeisterung, der eigenen lebhaften Rührung des Dichters: er muß mit Manchfaltigkeit und Feinheit, d. i. mit allen den individuellen charakteristischen Verschiedenheiten, welche im Leben angetroffen werden, geschildert seyn, und dieses erfordert Menschenkenntniß: er muß mit Richtigkeit geschildert seyn, d. i. die Grundzüge der allgemeinen Menschennatur müssen auch die Grundzüge des Gemäldes seyn, und dieses, das Erste der Natur der Sache nach, aber dem Fortgange menschlichen Geistes nach das Letzte, gehört eigentlich der Philosophie zu. Die Philosophie ist also die Vollendung der Dichtkunst, wie sie die Vollendung des menschlichen Lebens ist; und,

Q

wie

wie hier, ist sie die späte Frucht der Verirrungen, der Fehltritte, des Herumtappens, der Erfahrung und des Nachdenkens: wie dort die Menschen in ihren ersten Einrichtungen ohne Philosophie, von Bedürfnis und Zufall sich leiten ließen; so überließen auch die frühern Dichter sich dem Instinkte des Genie's und dem Drange des Gefühls, ohne daß sie über ihre Arbeiten die Aufsicht führte. Daher waren ihre Pinselstriche kühn: ihre Gemälde voll Feuer, Stärke und Leben; aber oft unkorrekt, rauh, und nachlässig. So wie die Gesellschaft sich verfeinerte, ihre Verhältnisse sich durcheinander schlangen, und eine grössere Verschiedenheit in Charakteren und Sitten hervorbrachten; so wurden, mit der anwachsenden Menschenkenntnis der Dichter, auch die Gemälde der menschlichen Natur manchfaltiger und feiner schattirt. Endlich fieng der menschliche Geist an das unförmliche Chaos der Erfahrungen zu ordnen, die Bestandtheile jener manchfaltigen Mischung im Menschengeschlechte zu untersuchen, und die einfachen und wenigen Federn einer solchen Unendlichkeit von Bewegungen und Bestrebungen aufzufuchen: die Philosophie des Menschen entstand, und ihr Einfluss verbreitete sich aus dem Kreise der ernsten Weisen zunächst in die Dichtkunst, die von den frühesten Zeiten an mit der Weisheit verschwimmert war. So sah man erst Homere, Aeschylusse, Ossiane; dann Sophoklesse, Menander, Moliere; endlich Euripidesse, Horaze, Voltäre, und Wielande erscheinen. Die Wirkung dieses Fortschrittes war, daß die Gemälde des menschlichen Lebens, was sie auf der einen Seite gewöhnlich an Stärke und Individualität verloren, dadurch

dadurch auf der andern reichlich wieder gewannen, daß sie eben durch ihre grössere Allgemeinheit mehr eindringend wurden, und desto mehr interessirten, weil Jedermann in denselben sich selbst oder die Resultate seiner Erfahrungen wieder fand.

Ein anderer wichtiger Vorthail dieser philosophischen Denkart besteht darinn, daß sie den Geist des Dichters erweitert und erhebt, und ihm bei seinem Werke ein hohes Ziel vorsteckt. Von nun an berechnet er die Wirkung desselben nicht blos auf ein vorübergehendes Wohlgefallen, sondern zugleich auf moralische und politische Verbesserung der Menschen, auf *Versinnlichung grosser Wahrheiten*. Dadurch wird die Dichtkunst, welche in ihrer mittlern Periode meist in einen bloßen Zeitvertreib, oder noch schlimmer, in eine Schmeichlerin des Lasters ausartet, zu ihrer ursprünglichen Würde, als Lehrerin der Nationen, zurückgebracht. Dieser philosophische Geist äussert sich aber auf eine zweifache Art: 1.) in der Behandlung jeder Dichtungsart: und 2.) in einer eigenen Gattung. Der von philosophischen Ideen durchdrungene Dichter prägt den Charakter seines Geistes allen seinen Werken ein: gewöhnt zu reflektiren, und alle Gegenstände in der Beziehung auf grosse Wahrheiten zu sehen, wird er sowohl beim Entwurf als bei der Ausführung seines Werks diesen hohen Zweck nie ganz aus dem Gesichte verlieren, und, selbst wo er am wenigsten es zu wollen scheint, das *Utile* und *Dulce* verbinden. Durch diese in ihren Schriften ausgestreuten Funken von Philosophie werden Horaz, Pope, Wieland, Göthe

auf immer die Lieblingsdichter des denkenden Theils der Menschen bleiben. Andere, wie die gnomischen Dichter und die Didaktiker aller Art haben es sich zum eigenen Zwecke gemacht, die an sich trockne Wahrheit durch erborgte Reize der Einbildung und der Empfindung angenehm zu machen, und sie durch die Fesseln des Metrums in dem Gedächtniß zu befestigen. Diese Gattung gehört ganz der Philosophie zu, und hat an der Natur des Gedichts nur in so fern mehr oder weniger Theil, als sie den Schmuck der Beschreibungen, Erzählungen, Dichtung u. s. w. annimmt. Sie ist eine der frühesten Eroberungen der Dichtkunst; die hier, Hand in Hand mit der Vernunft, den Jüngling belehrt, und den Mann ergötzt, der nun den Puppen der Einbildungskraft entwachsen ist. Nur Schade, daß sie in unsern Tagen den Stoff, den die Erfindungen der leztern Jahrhunderte für sie angehäuft haben, nicht besser benutzt! Die neuere Theorie des Himmels, oder die Grundsätze der bürgerlichen Gesellschaft, in Versen, wie Lukrezens oder Pope's, vorgetragen, was für Werke, und von welchem Einflusse — müßten die seyn!

Aus diesem Allem läßt sich nun auch einsehen, von welcher Art die Philosophie sei, welche sich für den Dichter schickt; und zwar I.) in Absicht des Gegenstands. Es ist zwar nicht zu läugnen, daß die Kenntniß der Natur und ihrer Gesetze überhaupt dem Dichter, besonders dem didaktischen oder beschreibenden, erspriefsliche Dienste leisten könne. Wenn wir jedoch auf den gewöhnlichen Stoff der Dichtkunst

kunst, welcher, gedachtermaßen, menschliche Empfindungen, Gefinnungen, Leidenschaften und Handlungen sind, sehen; so werden wir leicht begreifen, daß die eigentliche Philosophie des Dichters die Philosophie der menschlichen Natur sei: doch nicht die Philosophie der menschlichen Natur im engeren Sinne, die Anthropologie, sondern auch die praktischen Zweige, in welche sich dieselbe ausbreitet: Moral, Politik, welche ihn mit den verschiedenen Verhältnissen des Menschen bekannt machen, die er in seinem Werke zu schildern hat. Denn, wie schon die alten Kunstrichter, und besonders Horaz, bemerkt haben, der Dichter, welcher menschliche Gefinnungen und Handlungen darzustellen hat, muß auch die Pflichten des Menschen sowohl überhaupt, als nach den verschiedenen Lagen und Ständen, wohl inne haben. Dieses erfordert nicht etwa blos die Belehrung, die er nebenher einstreuet oder hauptsächlich bezweckt, sondern selbst die richtige Darstellung des Menschen. Ein dichterisches Haupterforderniß derselben ist der Anstand, das *Decorum*. Dieser * Anstand ist von dreifacher Art: der moralische Anstand; der personelle Anstand; und der ästhetische Anstand. Der moralische Anstand beruht auf der Uebereinstimmung der Gefinnungen und Handlungen mit den allgemeinen Gesetzen und der Würde der menschlichen Natur sowohl überhaupt als mit den besondern Verhältnissen des Standes, Alters u. s. w. woraus die allgemeinen und besondern Pflichten eines jeden Menschen entspringen: der per-

* S. Cicero *de officiis* L. II.

personelle Anstand auf der Uebereinstimmung derselben mit dem Naturell des Individuums, ohne daß jedoch der allgemeine moralische Anstand beleidigt werde. So kann die nämliche erlaubte Handlung, oder die Art, sie zu verrichten, für den Lustigen anständig, und für den Ernsthaften unanständig seyn. Der ästhetische Anstand endlich wird beobachtet, wenn die Personen ihrem Charakter, oder ihrer Lage gemäß sprechen und handeln, wobei es weder auf die innere Güte dieses Charakters, noch auf die Moralität der in Worten und Handlungen geäußerten Gefinnungen ankömmt: genung, wenn Atreus grausam, Achill trotzig ist, der ästhetische Anstand ist beobachtet, und dieser bezieht sich so wenig auf das wirkliche Leben, daß etwas in der Wirklichkeit von der auffallendsten Immoralität seyn kann, was in der Nachahmung der Kunst im höchsten Grade anständig ist. Hätte der Dichter nichts als Porträte zu malen, so würde dieser ästhetische Anstand der einzige seyn, den er zu beobachten hätte. Da aber die Geschöpfe, welche er darstellt, mehr oder weniger ideal sind; so würde er selbst den ästhetischen Anstand oft verfehlen, wenn er nicht zugleich auf die beiden andern Arten Rücksicht nähme. Er würde die Menschen weißer oder schwärzer malen, als sie sind, und seyn können, sie zu Engeln des Lichts oder zu Satansfratzen machen: und wirklich widerfährt das auch häufig jungen Dichtern, die ohne Philosophie und Menschenkenntniß sich an diese Arbeit wagen. Erfahrung und Nachdenken lehren uns aber, daß die menschliche Natur die unendlichen

chen Mittelgrade zwischen den beiden äuffersten Gränzlinien der vollkommenen Tugend und der verworfensten Ruchlosigkeit durchlaufe, ohne je die eine oder die andere unmittelbar zu berühren: oder mit einem Worte, daß es weder völlig böse noch vollkommen gute Menschen gebe. Beide bringen daher auch in der Vorstelllung eine dem Dichter nachtheilige Wirkung hervor: sie finden keinen Glauben: täuschen uns nicht; und mit aller Kunst werden uns die einen nur revoltiren, und die andern einschläfern. Die Folge hievon ist, daß, wie in die vollkommensten Charaktere einige Schatten gemischt, so auch bei den schlimmsten die ursprünglichen Züge der Menschheit beibehalten seyn, und die Pflichten, so oft sie auch übertreten werden, doch nicht immer noch alle aus den Augen gesetzt werden dürfen. Der Dichter muß also diese Pflichten in dem weiten Umfange, worauf sich seine Nachahmung erstreckt, kennen, folglich die Philosophie der menschlichen Natur in allen ihren Theilen studiren.

III. Welche Art von Philosophie schickt sich aber für den Dichter? Die philosophische und dichterische Behandlung unterscheiden sich dadurch, daß der Philosoph den besondern Satz auf den allgemeinen zurückführt, der Dichter hingegen den allgemeinen durch seine Ausführung in besondere Sätze, Gleichnisse, Bilder auflöst, und dadurch versinnlicht. Je weiter der Philosoph jene ihm eigene Operation triibt, desto mehr entfernt er sich von dem Dichter; die Philosophie wird also für den Dichter
in

in dem Maße unbrauchbarer, als sie allgemeiner wird. Ferner das eigentliche Organ des Dichters ist die Einbildungskraft: und diese wird schwächer, je mehr man die Ideenverbindung fesselt, und durch die genauen Verhältnisse fortleitet. Das Dichtergenie haßt allen Zwang des strengen Systems. Die streng-methodische Philosophie schickt sich also ebenfalls nicht für den Dichter. Ist die Philosophie zu allgemein, so wird es zu schwer, auf das Besondere herabzusteigen: sie wird zu abstrakt, und dieses ist ein anderer Fehler in Bezug auf die Dichtkunst: 1.) weil die Abstraktion die dichterische Einbildungskraft tödtet, und 2.) weil sie zugleich zu einer abstrakten Sprache gewöhnt, welche der Dichtersprache diametralisch entgegengesetzt ist. Ist sie zu methodisch, so bildet sie zum strengen Denker, und das soll der Dichter wieder nicht seyn. Er muß zwar Herr über seine Einbildungskraft bleiben, aber nicht sklavisch jeden ihrer Schritte regeln. Die glücklichsten Gedanken des Dichters sind Früchte der freien Ideenverbindung; und diese hört auf, wenn die methodische Vernunft immer den Zügel anzieht. Die brauchbarste Philosophie für den Dichter wird also diejenige seyn, in welcher der besondere Satz nicht zu weit vom allgemeinen liegt, und die Vernunft nicht so methodisch ist, daß sie nicht zuweilen, ohne ihren Hauptzweck außer Acht zu lassen, der Association auf einen Nebenweg nachschlendert. Die besten Muster hievon haben uns die Sokratischen Philosophen hinterlassen, Xenophon, dessen Schriften ächte Lebensweisheit lehren, und
Plato,

Plato, der die Genauigkeit des Elenchus mit einer gewissen Ungezwungenheit der Ideenanzureihung am besten zu verbinden gewußt hat.

Munus — error. Horaz fährt in dem oben angestimmten ironischen Tone fort, und, ohne sich die Mühe zu nehmen, die Dichter, welche alles auf Wut ankommen ließen, in Ernst zu widerlegen, gibt er den Weisern wichtige Winke und Lehren, welche deutlich genug zeigen, wie verschieden er von jenen dachte. Der Dichter muß einen Reichtum von Sachen und Gedanken haben: dieses ist also die erste Angelegenheit: *Unde parentur opes*: sein Genie muß durch Beobachtung und Betrachtung genährt, durch große Gefühle gehoben, durch Lektüre, Kritik und Uebung gebildet werden: *quid alat formetque poetam*: besonders muß die Kritik das Genie im Zaum halten, damit es nicht ausschweife, und die Gesetze der Schicklichkeit beobachte: *quid deceat, quid non*: denn es kann kunstmäßig wirken, es kann auf Abwege gerathen: die Kritik muß über beides aufklären, *quo virtus, quo ferat error*.

Scribendi — fons. *Sapere*, die gesunde Vernunft, der Bon-sens. Dieser ist die Quelle der guten Komposition, in wie fern er nur vernünftige Konzepte eingibt, und das Prinzip, in wie fern er die Einbildungskraft regelt, und von Verirrungen zurückruft, und der Probiertein unserer Gedanken ist.

Rem — sequentur. Außer der bereits angegebenen Ursache ist noch eine andere denkbar, warum Horaz das Studium der Sokratischen Philosophen vor-

vorzüglich empfiehlt. Die Sokratiker haben die Philosophie dialogisch abgehandelt: ihre Schriften sind philosophische Dramen, in welchen nicht bloß allgemeine Wahrheiten vorgetragen, sondern auch Personen mit individuellen Charakteren, Empfindungen und Sitten aufgestellt werden. Hier war also die Moral zugleich in lebenden Mustern und in Handlung dargestellt, und der Dichter konnte hier zugleich die ihm so wesentliche Kunst das Allgemeine zu partikularisiren lernen.

Qui didicit — cuique. Der Anstand, von welchem H. hier spricht, ist nicht der bloß ästhetische, sondern der moralische, welcher, wie schon oben bemerkt worden ist, bei demselben in gewissem Maße zum Grunde gelegt werden muß.

Respicere — canorae. Die Wahrheit des Ausdrucks beruht auf zwei Stücken: 1.) Kenntniß der allgemeinen Natur: hievon ward oben gehandelt: 2.) Kenntniß der Welt und der Menschen: und darum verweist H. hier den Dichter auf die lebenden Muster der Gesellschaft. *Loci* können, dem lateinischen Sprachgebrauch zufolge, nichts anders als Gemeinplätze, *loci communes*, allgemeine Betrachtungen und Reflexionen seyn, womit der Dichter, wenn sie treffend sind, und sparsam angebracht werden, sein Stück verschönert: *speciosa locis: recte morata* bezieht sich auf die Sittengemälde. *Fabula* heisst hier wieder ein Theaterstück überhaupt, nicht die Handlung des Stücks, wie es oft in der Kunstsprache gebraucht wird, Man glaubt gewöhnlich, daß Horaz mit dem Aristoteles in Widerspruch sei,
der

der behauptet; "wenn auch ein Stück in den Sitten, den Gefinnungen und dem Styl noch so vollkommen wäre; so würde es doch den Zweck der Tragödie nicht so gut erfüllen, als wenn es in diesen Theilen mangelhaft, aber nur in der Fabel und Zusammensetzung meisterhaft wäre." Dieser Widerspruch verschwindet, wenn man annimmt, daß H. hier nicht Fabel und Sitten, sondern Sitten und Styl miteinander vergleiche. Er gibt daher den Sitten den Vorzug, nicht vor einer gut geknüpften Handlung, selbst nicht vor schönen Gefinnungen, sondern vor *versus inopes rerum nugaeque canorae*. Die Kunst, von der er spricht, ist die Kunst den Gedanken mit Eigenheit, Anmuth und Harmonie auszudrücken: das *Pondus* ist die Stärke und der Nachdruck der guten Versifikation. *Venus* begreift beide Arten von Schönheit.

323 — 332. So wahr in gewisser Rücksicht der hier den Griechen beigelegte Lobspruch ist, daß sie nicht nur in dem Scharfsinn der Erfindung, sondern auch in der Kunst der schönen und gefälligen Einkleidung vor allen Nationen des Alterthums die Palme haben; so scheint er mir doch im Zusammenhange mit dem Folgenden nicht als eigenes Urtheil des Dichters, sondern als ein nur halb wahrer, obgleich allgemeiner Ausdruck der Kunstkenner vorgebracht zu seyn, welchen der D. berichtigen wollte. Um sich hievon zu überzeugen, darf man nur auf den Ausdruck *Musa dedit* merken, welcher auf Begeisterung, Anlage, vorzügliches Geschick sich bezieht.

zieht. Die Kenner, wenn sie die unvollkommenen Versuche der Römer, besonders in der dramatischen Dichtkunst mit den Meisterstücken der Griechen verglichen, konnten wohl nicht anders als den unendlichen Abstand zwischen beiden wahrnehmen. Anstatt den wahren Ursachen dieser Verschiedenheit nachzuspüren, begnügten sie sich mit der superficialen Entscheidung, daß die Natur selbst diesen Unterschied festgesetzt, und die Griechen zur Dichtkunst vorzugsweise organisirt habe. *Musa dedit.* Horaz gibt die Wahrheit der Bemerkung zwar zu: zeigt aber durch das, was er unmittelbar darauf sagt, daß die Art das Phänomen zu erklären, auf einem Vorurtheil beruhe, indem er die Ursache des Vorzugs der Griechen nicht in einer natürlichen Ueberlegenheit der Geistesfähigkeiten, sondern in den verschiedenen, durch die früheste Erziehung eingeflößten Neigungen der beiden Nationen sucht. Der Uebergang von der Empfehlung der Philosophie auf die Griechen, welche sich in derselben so sehr auszeichneten, ist natürlich, und in den Gesetzen der Ideenassociation gegründet. Ob aber die Verschiedenheit der Erziehung die Ueberlegenheit der Griechen in der Dichtkunst, besonders in der dramatischen Gattung, erkläre; ist eine andere Frage. Hätten die Römer auch nicht *nach dem Reichthum und der Armuth* der ganzen Welt geizt, hätte ihre Jugend auch nicht früher Procente berechnen, als die Schönheiten der Dichter fühlen lernen; so würde Rom doch schwer-

* *Soli omnium opes atque inopiam pari adfectu concupiscunt*, Kalgakus beim Tacitus *Vit. Agr.* c. 30.

schwerlich ein Theater gehabt haben. Die Ursache hievon liegt tiefer, als in der Erziehung, die zu verschiedenen Zeiten verschieden war. Sie liegt in dem Nationalcharakter der Römer, in der Gemüthsart eines kriegerischen, welterobernden und weltverheerenden Volkes. Der grössere Theil der Römer war für das Vergnügen des Theaters nicht recht gestimmt. Das feine Lächerliche prellte zurück an dem Ernst ihrer Laune, und es fehlte ihnen an der sanftern Malignität, welche sich an dem Gemälde der menschlichen Thorheit belustigt. Mitleid und Schrecken waren bei ihnen durch die Wirklichkeit schwer zu erregen: wie viel schwerer durch den Schatten der Nachahmung! Für Seelen von so starkem Metall war die Tragödie nicht tragisch genug: es brauchte mehr als Schauspielerthränen, um sie zu rühren, und etwas anders als Theaterdonnerwetter, wenn sie erschüttert werden sollten. Ihr Unterhaltungstrieb wollte Blut und Wunden, Thierkämpfe und Fechterhetzen: und an Leuten, für welche Fechter- und Thierhetzen eine Unterhaltung waren, mußten die leisern Eindrücke des Drama's verloren seyn. Man schiebe die Schuld nicht auf eben diese blutigen Schauspiele: zugestanden, daß sie Härte zu Ferocität erniedrigen mochten; so würde man ohne Härte des Gemüths oder die nächste Anlage dazu auf diese blutigen Schauspiele entweder nicht verfallen seyn, oder dieselben nicht so lange behalten haben. Man berufe sich nicht auf die Menge edler Römer, die zartes Gefühl und Stärke der Seele vereinigten, und der Stolz der menschlichen Natur find; die empfin-

empfindungsvollen Dichter, die der Stolz jeder Nation gewesen wären; die Philosophen, schönen Geister und Leute von Geschmack, welche alle die Fechterspiele verabscheuten. Alle diese sind nicht das Volk; und das Schauspiel gehört dem Volke. Sklavische Nachahmungsfucht der frühern Dichter und Rohheit der Sprache, als Rom noch frei und unverdorben war, Despotismus, Sinnlichkeit und Mimen und Pantomimen, als die Sprache für theatralische Komposition reif war, mögen immer ihren Antheil an der Erklärung des Phänomens haben. Wüßten wir von allem dem nichts; so würde schon die Vergleichung der herrschenden Sinnesart beider Nationen Aufschluß genung geben, warum die Griechen ein Theater hatten, und die Römer keins hatten. Ich bin nicht gemeint, die Römer darum herabzusetzen: die Römer hatten kein Theater; aber die Römer hatten über siebenhundert Jahre politische Talente und politische Tugenden, die das Kapitol zum Mittelpunkte der Weltherrschaft machten: und das Verdienst, eine theatralische Nation zu seyn, wohl aufwiegen. Selbst Griechenland zählte Weise, und Helden, und Siege über innerliche und äußerliche Feinde der Freiheit, und verdient unsere ganze Hochachtung, ehe noch Aeschylus die Lorber der theatralischen Muse in den marathonischen Siegeskranz flocht. Ob es überhaupt dem Glück und der Tugend eines Volkes zuträglich sei, eine solche Leidenschaft für das Theater zu haben, wie die Griechen, ist eine Frage, die zu weit außer meinem Weege liegt, und die nach der Verschiedenheit der Zeiten, des Standpunktes

punktes und des Interesses anders von Solon und Jean - Jacques - Rousseau, und anders von den Theaterphilosophen, und den Theaterjournalen, beantwortet wird.

Gravis ingenium — avaris. Rotundus, das Runde, Zugeründete, bedeutet den fehlerlosen, angemessenen, natürlichangenehmen Ausdruck, an dem nichts Eckiges ist. Die Eigenschaft des Ausdrucks trägt der Dichter auf den Mund, des Organ der Sprache über. Wir behalten die gemeine Lesart, *praeter laudem nullius avaris*, als die einzig passende bei. Der verbesserungsfüchtige Sanadon schlägt vor: *propter laudem nullius avaris*, offenbar aus Sprachkunde, als wenn *avarus* nicht häufig die Bedeutung von *avidus*, *begierig*, hätte, wie das teutsche *geizig*. Der Unterschied der Griechen, und der Römer zu Augusts Zeiten, sagt Horaz, ist der: die ersten geizten nur nach Ruhm, die zweiten nur nach Geld, wie ihre Erziehung ausweist.

Romani — cupressu. Das römische Pfund oder *As* bestand aus zwölf Unzen. Zwei Unzen hießen *Sextans*: drei Unzen, als der vierte Theil des Ganzen, *Quadrans*: vier Unzen, das $\frac{1}{3}$ tel des Ganzen, *Triens*: fünf Unzen, *Quincunx*: sechs Unzen, die $\frac{1}{2}$ des *As*, *Semis*: sieben Unzen, *Septunx*: acht Unzen, *Bes*: 9 Unzen, *Dodrans*: 10 Unzen, *Dextans*: 11 Unzen, *Deunx*. Was die römische, nur auf Gelderwerb gerichtete Erziehung in den Antworten des jungen Albinus charakterisirt, ist, daß er nicht sagt: vier Unzen, sechs Unzen — sondern $\frac{1}{3}$, eine $\frac{1}{2}$, welches schon eine schwerere Operation ist, und eine

eine Fertigkeit im Rechnen voraussetzt. Die Liebe zum Gelde *cura peculi* wird *aerugo* genannt, weil sie die edlern Neigungen der Seele zerstört, wie der Rost die *metalla* zernagt. Andere Alten stimmen in diesem Punkte mit H. überein: Longin und Quintilian schreiben der nämlichen Ursache den Verfall der Beredsamkeit, Galenus der Arzneikunde, Petronius der Malerei, und Plinius des ganzen Cyklus der freien Künste zu. Freilich haben manche andern Ursachen mitgewürkt: doch hatten sie Recht, vorzüglich auf diese aufmerksam zu machen, deren Wirkung auf das Verderben der Wissenschaften immer unfehlbar war: erstens wegen ihrer Natur; weil Geldgeiz, nach Longins Ausdruck, eine Krankheit ist, welche die Seele verengt, und folglich den edlen Schwung und die Ausbreitung des Genie's hemmt: und zweitens wegen seiner Folgen, weil in einem Lande, wo der Geiz überhand nimmt, die Tempel der Ehre bald umgestürzt werden, und Jedermann nur dem Götzen des Glücks opfert: und dann, weil die Liebe zur Sinnlichkeit, die unmännlichste Leidenschaft, ihm auf dem Schritte nachfolgt, welche eine solche Ermattung und Ohnmacht über die Seele ausgießt, wodurch sie zuletzt einer trägen und verderblichen Indolenz zur Beute werden muß. Darum schreiben die Alten einhellig das Sinken der Wissenschaften der überhand genommenen Gewinnsucht und dem Luxus zu: und doch wußten sie noch nichts von einem Schriftstellerhandwerke, so sehr auch Talente und Kenntnisse schon damals mißbraucht und herabgewürdigt wurden. — Zum Verständ-

ständnifs des letzten Verses dient folgendes: um die Bücher zu erhalten, rieb man sie mit Cedernöl, und stellte sie in Schränke von Cypressenholz, weil diese beiden Holzarten der Fäulnis widerstehen.

333 — 346. Die Pflicht des Dichters, besonders des dramatischen, ist zugleich zu vergnügen, und zu nützen: über beides werden also hier Regeln gegeben.

Aut prodesse — vitae. Was H. hier sagt, kann paradox scheinen, indem es auf eine doppelte Art gegen die gemeine Meinung anstößt, 1.) weil dieser zufolge Vergnügen der Hauptzweck der Dichtkunst ist, da er hingegen auch den Unterricht dahin rechnet: *simul & iocunda & idonea dicere vitae;* und 2.) weil er gar annimmt, als ob Unterricht der Hauptzweck seyn könne: *aut prodesse volunt, aut delectare poetae.* Um ihn nicht miszuverstehen ist es nöthig a) die vorliegende Sätze in ihrer Allgemeinheit, und dann b) in Rücksicht auf die besondere Dichtungsart, welche Horaz vor Augen hatte, zu untersuchen.

Der unmittelbare Zweck einer Kunst kann nichts anders seyn, als dasjenige, was unmittelbar durch sie bewürkt wird. Dasjenige, was die Dichtkunst unmittelbar bewürkt, ist einnehmende Darstellung eines Ganzen, und nicht Vergnügen noch Unterricht. Weder Vergnügen noch Unterricht sind daher der nächste oder unmittelbare Zweck der Dichtkunst. Eine unmittelbare Wirkung desjenigen Interesse, welches uns die dichterische Darstellung für ihr Ob-

jekt einflößt, ist, daß es uns Vergnügen verschafft, und dieses hat auf die falsche Behauptung geführt, daß Vergnügen ihr Hauptzweck sei. Indessen dürfen wir nur, nach Durchlesung eines Gedichts, oder nach der Vorstellung eines Dramas, ein wenig auf uns selbst merken; so werden wir gewahr werden, daß es bald nur einen vagen Eindruck von Vergnügen, bald eine lebhafte Vorstellung gewisser, durch die Dichtkunst versinnlichter Wahrheiten und Entschlüsse, denselben gemäß zu handeln, in uns zurückläßt: und diesen hervorstechenden Eindruck sind wir berechtigt, wenn gleich nicht als den unmittelbaren Zweck der Kunst, doch als den mittelbaren und letzten Zweck des Dichters anzunehmen; und eben so dürfen wir glauben, daß, wo beide Eindrücke ohngefähr in gleichem Grade gemischt sind, diese Mischung auch von dem Dichter bezweckt wurde; und so wäre der Satz des Horaz in seiner größten Allgemeinheit wahr.

Noch einleuchtender ist er in Beziehung auf die dramatische Dichtungsart, welche H. hier offenbar vor Augen hatte, daran läßt das Beispiel, welches er unten anführt, nicht zweifeln. Das griechische Trauerspiel, so wie die alte Komödie, war ein politisches Institut, und, wenn es noch jetzt sein ruhmvollster Anspruch ist, das menschliche Geschlecht zugleich zu ergötzen und zu unterrichten; so gilt das noch mehr von der tragischen Muse der Athenienser. Sie begnügte sich nicht lebenswürdige Gemälde öffentlicher und gesellschaftlicher Tugenden aufzustellen, und den moralisirenden Chor zu Hilfe zu nehmen;

nehmen; sie machte es zu ihrem unterscheidenden Charakter jeden Zweig ächter Sittenlehre in jenen kurzen, gedankenreichen Lehrsprüchen einzuprägen, welche ihren Produkten ihre eigene feierliche Form geben. Auf diese Lehren zielt der Dichter offenbar in den folgenden Versen.

Quidquid — manat. Die Lehre soll kurz seyn, damit sie schnell würke und gleich gefaßt werde; worinn sich die Lehre auf dem Theater von dem Unterrichte in dem philosophischen Hörsaale unterscheidet; und damit sie leicht behalten werde. Den Vers *Omne supervacuum pleno de pectore manat* haben Bentlei und Sanadon, als eingeschoben, verworfen, und der Leztere merzt ihn ganz aus, aus Gründen, welche beweisen, daß er ihn nicht verstanden hat. *Pleno de pectore manare* wird von dem Uebergeben eines überladenen Magens gesagt, und der lateinische Ausdruck verhüllt sehr gut das Unangenehme dieser Idee. Der Sinn ist also: die Lehre muß kurz seyn; sie muß nicht ausgedehnt werden: sonst erregt sie Eckel. Der andere Zweck des Dramas ist zu unterhalten, und dieses geschieht vermittelt einer wahrscheinlichen Dichtung. *Ficta voluptatis caussa sint proxima veris*: und diesen allgemeinen Satz wendet der Dichter ausdrücklich auf das Drama an:

Ne quodcunque — alvo. Das Beispiel der Lamia ist wahrscheinlich aus einem gleichzeitigen Dichter genommen, der sich dieses Vergehens schuldig gemacht hat. Wir sehen hieraus, wie H. seine Absicht, das römische Theater zu kritisiren, selbst bei

den allgemeinsten Lehren nicht aus den Augen verliert. *Lamiae*, waren nach der Altenweibermithologie, was bei uns die Wassernixen, die die Kinder stehlen und auffressen.

Centuriae — *Ramnes*. Die *Centuriae seniorum* sind die Senatoren. *Ramnes* waren eine *Centuria Equitum*, die andere hießen *Tatienses*, und *Luceres*. *Celsi*, weil sie zu Pferde saßen.

Omne tulit — *monendo*. Die unnatürliche Trennung des *Utile* und *Dulce*, bemerkt Hurd sehr richtig, hat in den Wissenschaften eben so viel Schaden gestiftet, als die Trennung des *Utile* und *Honestum* in der Moral. Indem der gute Schriftsteller sich mit der letztern dieser Eigenschaften begnügt, und der Gelehrte nur nach der erstern trachtet, so geschieht es, daß, wie Cicero sagt, *Et Doctis eloquentia popularis, Et disertis elegans doctrina desit*. Der Ausdruck *omne tulit punctum* kömmt von der Art der Römer, ihre Stimmen zu den Wahlen zu geben. Man machte auf dem Täfelchen einen Punkt unter den Namen des Kandidaten, den man wählte. Dieses ward durch die *Lex Cassia tabellaria* eingeführt.

Hic meret — *aevum*. Die Gebrüder Sossii waren die Breilköpfe und Weidmanns Erben der damaligen Zeit. Gute Bücher, die ihr Interesse für die Hauptstadt nicht dem Augenblicke der Erscheinung oder den Privatverbindungen des Autors verdankten, wurden auch in den Provinzen z. B. Spanien, Afrika gelesen. — Daher *hic Et mare transit*.

347 — 360. *Sunt delicta — arcus.* Was sind das für Fehler, die man verzeihen kann? 1.) Solche, die der Schriftsteller durch grössere und häufigere Schönheiten gut macht; 2.) die nicht immer wieder kommen, die nur die Folge eines menschlichen Versehens, und nicht der Ungeschicktheit sind, und 3.) die in einem grössern Werke mit unterlaufen, wo man nicht so genau auf jeden einzelnen Theil merkt, und worüber selbst das Genie zuweilen ermüdet. Die Vergleichen, wodurch H. dergleichen Fehler entschuldigt, sagen den Gedanken sehr schön und passend. Oft ist die Saite verstimmt: man denkt und greift den rechten Ton, und doch gibt das Instrument den unrechten. So auch der Dichter: oft sträubt sich die Sprache, oder die Disposition, in der er eben arbeitet, gegen seinen Vorsatz. Der Bogen zielt richtig, und doch trifft er nicht immer, weil vielleicht im Abdrücken das Ziel verrückt wird, oder der Arm aus der Lage kommt, oder das Ziel zu fern steht. So kann auch der Dichter die vorgesetzte Wirkung verfehlen. Sie kann zu schwer für seine Kräfte seyn; die Laune und der Eifer kann unter der Arbeit erkalten; oder er wird unvermerkt von einer Nebensache angezogen, und verliert den rechten Gesichtspunkt. Die Wörter *remittere*, *minari*, thun eine sehr gute Wirkung in dem poetischen Ausdrücke.

Verum — somnum. Ein anders ist *incuria*, Sorglosigkeit, Nachlässigkeit, ein anders eine augenblickliche Erschlaffung der Aufmerksamkeit. *Parum cavet* anstatt *parum cavere potuit ob imbecillitatem naturae*

naturae humanae. Quid ergo est? Was für eine Regel sollen wir uns also in der Beurtheilung der Dichter machen? — — Man bemerke, daß der Ausdruck, *qui chorda semper oberrat eadem*, wie viele andere des H. zum Sprüchwort geworden, und in einem ganz falschen Sinne gebraucht wird. Denn *chorda eadem oberrare* heißt hier immer auf der nämlichen Saite fehlen, oder falsch greifen; nicht, wie man's alsdann nimmt, immer auf einen Ton spielen, einerlei sagen. Choerilus f. Wielands 30ste Anmerkung zu dem Briefe an August. *Quandoque bonus dormitat Homerus* ist ebenfalls einer von den Versen des Horaz, die in aller Munde sind, und doch falsch verstanden werden. *Quandoque* heißt nicht zuweilen, sondern *so oft als, wenn immer, quandocunque*. Horaz behauptet nicht schlechterdings, daß Homer *zuweilen* schlummere; sondern wenn er schlummere, *quandocunque*, so selten es auch geschieht, könne er sich eines Unwillens nicht erwehren, der dem großen Dichter gewiss mehr Ehre macht, als die lachende Bewunderung, womit der Kunstkenner die zwei oder drei guten Stellen bemerkt, die dem Chörilus von ohngefähr gerathen waren. Nicht genung: Horaz entschuldigt zugleich die seltenen Versehen Homers durch die Länge der Ilias und Odyssee, damit nicht etwa der Verfasser einer Ode oder einer Elegie auf eine Nachsicht Anspruch machen möchte, die man dem Dichter angedeihen läßt, wenn ihm während seiner 24 Gefänge ein oder das andremal der Athem ausgeht.

Ut pictura — placebit. Man irrt sich sehr, wenn man diesen Satz des D. für eine allgemeine Behauptung ansieht, und darnach über die gemeinsame Natur und die daher fließenden gemeinsamen Regeln der Malerei und Dichtkunst räsonnirt. Horaz vergleicht diese beiden Künste nur in so weit, als es in beiden Werke gibt, welche uns nur durch gewisse augenfällige Schönheiten beim ersten Anblicke interessiren, und andere, welche auch in den kleinsten Theilen mit solcher Genauigkeit gearbeitet, und mit solcher Schärfe verbessert sind, daß sie nicht nur den prüfenden Kennerblick vertragen, sondern auch ihn desto mehr vergnügen, je genauer er sie prüft. Ich wäre geneigt, mit den ältern Ausgaben so zu interpungiren: *Ut pictura, poësis erit, quae &c.* Wie Gemälde, so gibt es auch Gedichte, die u. s. w. Horaz will hiemit abermal die Korrektheit, wovon in diesem ganzen Theile der Epistel die Rede war, dem Dichter ans Herz legen. Dichter vom ersten Range haben Fehler begangen, war der Einwurf, und doch bleiben sie große Dichter. Horaz gesteht den Einwurf, zeigt aber erstens was das für Fehler sind, welche man verzeiht, und zweitens unter welchen Bedingnissen. Nun fährt er fort: freilich wird ein Dichterwerk mit allen seinen Unvollkommenheiten gefallen, wenn es nur im Ganzen genommen schön ist, und das Gepräg des Genies trägt: allein auf den räsonnirten und andauernden Beifall, den es ohne diese Fehler erhalten würde, hat es kein Recht: dieser wird nur Werken vom ersten Range zu Theil, und das erläutert er durch die Vergleichung

chung mit einer verschwiferten Kunst, der Malerei. Was folgt hieraus? daß der Dichter, wie der Maler, wenn er nicht auf der zweiten Stufe bleiben will, auch nach Korrektheit streben muß, und daß das Genie, welches durch große Meisterzüge den Beifall erlangt, des Fleißes bedarf, um zu dem Fehlerlosen zu gelangen, welches diesen Beifall festhält. Ich muß hier eine Pflicht der Gerechtigkeit gegen einen wehrlosen Todten erfüllen, den Hr. Wieland in seiner Anmerkung zu dieser Stelle scharf kritisiert. Es ist dieses der Abt Batteux, auch in meinen Augen kein philosophischer Kopf, aber ein Mann von Geschmack, Kenntnissen, und Scharfsinn, der nicht fähig war, wie ein Schaafkopf zu reden. Batteux beruft sich freilich in seinem Werke, wo er den Grundsatz der Nachahmung für alle schönen Künste aufstellt, * auch auf dieses Hemistichion. Allein dort, wo es eigentlich um Interpretation zu thun ist, in seinen Anmerkungen zu dieser Epistel, ** zeigt er, daß er den Sinn desselben ziemlich richtig gefaßt hat. Er sagt ausdrücklich, daß H. hier nicht die beiden Künste, sondern nur die Kunstwerke vergleiche, und stimmt außerdem mit H. W. in seiner Erklärung so vollkommen überein, daß Batteux's Uebersetzung in der seinigen nur besser ausgeführt ist. Ich fürchte nicht, dem Lehrer und Freunde meiner Jugend

* Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, übers. von Schlegel S. 8.

** Im Lehrbuche der schönen Wissenschaften, nach der Ramlerschen Umarbeitung, III. Band: den *quatre poetiques*, den *Poësies d'Horace*.

Jugend durch die Freiheit zu misfallen, womit ich sein Unrecht gegen einen Ausländer gut mache, das er nur durch ein Versehen begehen konnte.

366 — 373. Dieser Theil der Epistel bis ans Ende ist die Hauptstütze der Wielandschen Hypothese. Wirklich scheint er ihr auch am günstigsten wegen der direkten Richtung an den ältern der Pisonischen Söhne. Allein bei allem dem leuchtet daraus 1.) nicht hervor, daß H. diesen jungen Menschen von der Poësie habe abmahnen wollen: alles wird vielmehr in dem Tone eines Freundes und ältern Rathgebers gesagt, der Talent bei einem jungen Manne bemerkt, dieses Talent auf den größten möglichen Grad von Vollkommenheit ausgebildet zu sehen wünscht, und daher der Vermeßlichkeit, die von derselben am weitesten entfernt, durch treue und strenge Warnung entgegenarbeitet; 2.) war es genung, daß der junge Piso nur eine schwache Neigung zur Dichtkunst hatte blicken lassen, um nach der Natur der epistolischen Manier die Lehren, welche Horaz den Dichtern überhaupt geben wollte, an ihn insbesondere zu richten.

O maior — sed tamen in pretio est. Messalla oder Messala Corvinus, an den die Ode *O nata mecum* gerichtet ist, war der Sohn eines der größten Redner von Rom, und selbst einer der beredtesten Männer seiner Zeit. Er war auch Historiker. Kurz vor seinem Tode, erzählt man, verlor er dermassen das Gedächtniß, daß er seinen Namen nicht mehr wußte.

wufste. *Cascellius Aulus*, ein römischer Ritter, und republikanischgefinnter Rechtsgelehrter.

Mediocribus — columnae. Ein merkwürdiges Beispiel dieses strengen Grundsatzes haben wir an Apollonius von Rhodos. Ob er gleich der Verfasser eines, nach Quinktilians Urtheile, nicht zu verachtenden Gedichts war, so wurde er doch wegen seiner immer gleichen Mittelmässigkeit von den höchsten Richtern des poetischen Verdienstes, Aristophanes und Aristarch, aus der Liste der guten Schriftsteller ausgestrichen. Den Vers erkläre ich so: *Non homines*, die Menschen nicht, welche ihre Mittelmässigkeit nicht befriedigt; *non Di*, die sie nicht begeistern, nämlich Apoll, Bacchus, die Mufen: *columnae*, die Säulen oder Pfeiler, wo die Buchhändler die Bücher anschlugen, welche sie zu verkaufen hatten, weil der Buchhändler solche mittelmässigen Produkte, die er nicht los wird, auch nicht annehmen kann. Andere verstehen es von den Säulen der Hörsäle (Odeen), wo die Dichter Kennern und Freunden ihre Werke vorlasen.

374 — 378. Der Dichter soll uns unterhalten, und das kann er nur durch etwas Vortrefliches: dazu macht er sich also anheischig. Will er blofs lehren; so kann er Prosa reden; dann hat er auch das Recht, hie und da langweilig zu werden. Wenigstens verzeihen wir's ihm, zu Gunsten des Nützlichen. Cicero *de Orat.* I. B. sagt gleichfalls: *Itaque ut in iis artibus in quibus non utilitas quaeritur necessaria, sed animi quaedam libera oblectatio, quam*

quam diligenter & quam prope fastidiose iudicamus! Neque enim lites, neque controversiae sunt, quae cogant homines, sicut in foro non bonos oratores, item in theatro actores malos perpeti.

Unguentum crassum, eine Essenz, die dick und stehend geworden ist. Die Alten parfümirten bei niedlichen Gastmählern sowohl ihre Person, als Zimmer, Teppich und Geräthe. Die Kräuter sind in Sardinien bitter, und diese Bitterkeit geht in den dortigen Honig über.

379 — 384. Alle Künfte und Geschicklichkeiten wollen erlernt seyn; nur Poët glaubt Jeder seyn zu können, wenns ihm einfällt, besonders wenn er etwas Vermögen hat, und unter die *Leute*, wie sich gehört, gerechnet wird. Das gilt nur von den *römischen Rittern*, indem die Lesung und Erklärung der Dichter damals einen Hauptbestandtheil, und gleichsam die Grundlage der liberalen Erziehung ausmachte.

Ludere — fingere. Die *Pila* war viererlei: *follis*, *trigonalis*, *paganica*, und *harpastum*. Die erste war ein Ballon, wie der heutige, den man, wenn er groß, mit dem Arme, und wenn er klein war, mit der Faust schlug. Die *Pila trigonalis* war ein Ball, den drei im Triangel stehende Spieler einander zuschickten: die *Pila paganica* war mit Leder überzogen, und mit Federn ausgefüllt: nicht so groß, wie der *Follis*, und nicht so klein, wie die *Trigonalis*, aber sehr dicht und hart. Das *Harpastum* war sehr klein, man warfs in die Höhe, und suchte es

es dem wegzunehmen, der es gefangen hatte. *Trochus* war eine Art Reif oder Rad, mit Schellen versehen, das man nach einem Ziele trieb. Der *Discus*, von Stein, Holz, Metall, eine Scheibe, die man mit dem Vorderarme entweder nach einem Ziele, oder so weit warf, als man vermochte.

Quid ni? — omni. Censur equestrem summam nummorum heisst soviel als *recensitus habere equestrem summam*. Der *Census equestris* belief sich damals auf 400000 Sesterzen. In dem *vitio remotus ab omni* — steckt ein Stachel. Der Dichter macht sich über die Leute lustig, welche glauben, es sei genung ein braver Mann zu seyn, um den Rezensenten Schnippchen zu schlagen.

385 — 390. *Tu nil — mens. Facies* kann sich auf die Poësie, *dices* auf die Redekunst beziehen. Der junge Piso mochte wohl zu beidem Anlage zeige zeigen, ohne jene hervorstechende Leidenschaft, welche das Genie ankündigt.

Si quid — nostras. Der Kunstrichter, auf dessen Urtheil H. einen so entschiedenen Werth setzt, dass er ihn *iudex* vorzugsweise nennt, hieß *Sp. Metius Tarpæ*. Dem Berichte der Scholiasten zufolge war er einer der fünf Theaterrecensenten, deren Geschmack für so zuverlässig geachtet ward, dass ein Stück, welches nicht wenigstens die Stimme des Einen oder Andern derselben für sich hatte, auf die Ehre der Vorstellung keinen Anspruch machen konnte. S. I. Sat. 10. v. 38. S. auch Wielands Anm. i) zu der gegenwärtigen Epistel.

Non-

Nonumque — reverti. Das *nonum prematur in annum* darf nicht streng genommen werden. Horaz will nur die Nothwendigkeit einer sorgfältigen Verbesserung dem Dichter ans Herz legen. Sonst wäre es ungeschickt, erst dann an diese Arbeit zu gehen, wenn der Geschmack an der Sache erstorben, und der Weeg, den man bei der Komposition gieng, aus dem Gedächtniß verschwunden ist.

391 — 401. *Silvestres — vellet.* Dichter waren die ersten Religionsstifter und Gesetzgeber der Völker. Dieses beweisen Orpheus und Amphion. *Silvestres homines*, die Menschen lebten wild, in Wäldern zerstreut, ohne sichern Wohnplatz. *Sacer*, weil er heilige Lieder sang, Hymnen, *interpres Deorum*, weil er die Religionsbegriffe ausbildete, und die Mysterien einführte. *Caedibus ac victu foedo deterruit O.* Horaz scheint hier vorauszusetzen, daß die Griechen in ihrer rohesten Wildheit Menschenfresser waren, wie die meisten Völker, deren Geschichte weit genung hinaufreicht. Doch läßt sich die Stelle auch vom rohen Fleisch, und Blute, welches sie genossen, erklären.

Fuit — ligno. Einführung und Abtheilung des Eigenthums war die Grundlage der Staatsgesellschaft. Ein Theil desselben wurde dem Staate zu Bestreitung der öffentlichen Ausgaben zugetheilt, und von dem Privatvermögen abgesondert, *publica privatis*: ferner ein Theil der Güter zum Dienste der Götter bestimmt, und die Weise festgesetzt, wie in Zukunft Privat- oder öffentliches Eigenthum zu Religions-

gionseigenthum werden könnte: *sacra profanis*: eine zweite ergiebige Quelle von Irrungen und Zwist unter den Menschen sind die Verhältnisse der beiden Geschlechter: auch diese suchten die frühesten Gesetzgeber durch Einführung ordentlicher Ehen und Bestimmung der daher fließenden Rechte zu verstopfen. *Concubitu — maritis*. Unmöglich würde man aber den Verletzungen der einen und der andern Art von Eigenthum haben steuern können, wenn nicht die Menschen in gehöriger Anzahl zusammenzuwohnen angefangen hätten, um der List oder Gewalt des Uebertreters die überwiegende Macht und die Rache der größern Anzahl geschwindigkeit entgegenzusetzen: *oppida moliri*: die ersten Regierer und Rathgeber der Völker, und die neuen Verhältnisse selbst, in welche sich die Menschen mittelst der Gesellschaft versetzt sahen, hatten eine Menge Verhaltensregeln eingeführt: allein da diese Regeln nicht scharf genug bestimmt, und dem veränderlichen Herkommen überlassen waren; so gaben sie einen neuen Anlaß zu Streitigkeiten; kollidirten unter sich, oder begünstigten den Stärkern gegen den Schwächern: es standen also weise Männer auf, welche das Amt übernahmen, aus dem unförmlichen Chaos der alten Gewohnheiten und den neuen Verhältnissen der Gesellschaft eine gleiche Gesetzgebung zu schaffen, und derselben mittelst der nun erfundenen Schrift nicht nur Dauer, sondern auch größere Bestimmtheit zu geben: *leges incidere ligno*.

Sic honor — venit. Kein Wunder also, daß die Dichter und ihre Kunst in diesen ältesten Zeiten zu so großem Ansehen gelangten, da Religion und Gesetzgebung, die zwei wichtigsten Angelegenheiten der Menschen in ihren Händen waren, und das Menschengeschlecht ihnen von dieser Seite so viel zu danken hatte.

Post — exacuit. Tyrtäus, aus Erinäa, einer dorischen Stadt in Achaïen, war ein kleines übelgestaltetes Männchen. Aus einem Schullehrer zu Athen, ward er auf einmal General der Lacedämonier gegen die Messenier. Die Erftern hatten das delphische Orakel befragt, wie sie die Messenier, welche sie schon lange bekriegten, überwinden könnten. Apollo antwortete: "wenn sie einen Anführer hätten, den ihnen die Athener gäben." Auf ihr Ansuchen erhielten sie den Tyrtäus, mit dem sie freilich anfangs unzufrieden waren, der aber ihren Muth durch seine kraftvollen Lieder so zu stärken wufte, daß sie den Sieg erhielten.

Dictae — via est. Die Orakel sprachen schon vor den Zeiten Homers. Horaz will nur den erhabenen Gebrauch der Poesie 1.) in der Religion, wovon die Orakel zum Beispiele angeführt werden, und 2.) in der Moral andeuten. Auch diese wurde in den Schriften des Hesiodus, Theognis, Phocylides, Pythagoras zuerst metrisch bearbeitet. Sardon und Dacier verstehen die Stelle von den physischen Dichtern, Empedokles, Xenophanes u. a.

Et gratia — Apollo. Ich finde die Erklärung, welche Hurd von dieser Stelle gibt, am schönsten
und

und angemessensten. Er glaubt, Horaz habe auf eine feine Art das allgemeine Lob der Dichtkunst mit einer versteckten Vertheidigung seiner eigenen Bemühungen geschlossen, und spreche daher zuletzt von den zwei Gattungen, die er selbst bearbeitete: denn 1.) *vitae monstrata via est*, ziele auf seine Sermonen und Episteln, deren Inhalt Moral sei; und 2.) alles Uebrige auf die lyrische Dichtart. Denn durch seine lyrischen Gedichte habe er, wie ehemals Pindarus, Simonides u. a.; die Gunst der Vornehmen, besonders Augusts erworben: *ludus* ziele auf die scherzhaften Lieder von Liebe und Wein, wie oben *iuvenum curae*. *Longorum operum finis* auf die säkularischen Gefänge: den Beweis nimmt er vorzüglich aus den Ausdrücken im letzten Verse, *Musa lyrae solers*, und *cantor Apollo*, welche sich ganz eigentlich auf die lyrische Poësie beziehen.

409 — 411. Der Uebergang auf diese Frage ist so natürlich, als ihn die freie Manier der Epistel fordert. Horaz endigte seinen allgemeinen Lobspruch auf die Dichtkunst mit dem lyrischen Gedichte, welches man vorzüglich als eine Frucht der Begeisterung und des angebohrnen Geniefeuers ansieht. Dieses brachte ihn auf die Frage von dem Werthe des Genie's in der Dichtkunst, eine Frage, die so leicht zu beantworten scheint, wenn es einem um Wahrheit zu thun ist, daß es fast unbegreiflich ist, wie sie zu so vielen Streitigkeiten unter den Alten hat Anlaß und Stoff geben können. Diese Streitigkeiten scheinen zwei Quellen zu haben: 1.) die
Liebe

Liebe zum Paradoxen, welche macht, daß man bei gelehrten Fragen nicht die Parthei nimmt, welche der gefunden Vernunft und Wahrheit am gemäsesten ist, sondern diejenige, welche etwas Sonderbares hat, wodurch man seinen Scharffinn und seine Beredsamkeit zeigen kann. 2.) Den Hang der Menschen, ihre Zeitgenossen zu tadeln. Dieser Hang äußert sich nirgends deutlicher, als in Betreff des Literaturzustandes. Dieses beweist der unermüdete Eifer der Gelehrten den herrschenden Geschmack der Zeit zu kritisiren, indem sie entweder gewisse Fehler ausstellen, die man in Zukunft bessern kann und soll, oder, was gewöhnlicher, leichter und weniger gehässig ist, indem sie frühere Muster von anderer Form und anderm Verdienst anpreisen. So war's in dem vorliegenden Falle. Da ausgesuchte Kunst und ausgezeichnetes Genie die zwei einzigen Mittel sind, zu einer hohen Vortreflichkeit in der Literatur sich zu erheben; so wurde jedes, so wie ein Zeitalter sich darinn hervorthat, unfehlbar herabgesetzt, und der Vorzug dem andern gegeben. Wenn daher während des Wachsthum der schönen Wissenschaften Erhabenheit der Gefinnungen, und Stärke des Ausdrucks, wie es unter solchen Umständen natürlich ist, den Charakter des Zeitalters ausmachen; so wird der Kritiker gewiss sich unzufrieden stellen mit den rohen Naturwerken, und nur die feinern Ausbildungen und Proportionen der Kunst bewundern. Man lasse aber nur die anwachsende Erfahrung weniger Jahre den öffentlichen Geschmack verfeinern und vervollkommen; so

wird das, was vor kurzem Rohheit und Barbarei hieß, auf einmal Nerve, Würde und Stärke werden. Dann ist Kunst, Weichlichkeit; und gesunde Urtheilskraft, Mangel an Witz. Jezt ist alles Entzückung und Begeisterung. Die regemäßigsten Produkte der Neuern sind unmännlich und unnatürlich, *Et solos veteres legendos putant, neque in ullis aliis esse naturalem eloquentiam Et robur viris dignum arbitrantur. Quintil.* Die Geschichte der griechischen und römischen Literatur gibt Beispiele in Menge an die Hand. In Griechenland erhielten der korrekte Sophokles, der sententiöse Euripides, den Preis vor dem erhabenen, hochgeistigen Aeschylus. In der Folge änderte sich das. Die Athener bekamen eine solche Vorliebe für die kühnen Flüge des Aeschylus, daß sie seine Stücke mit kleinen Veränderungen wieder auf das Theater bringen ließen, welche von einem politen und gelehrten Volke durch eben die Mittel den Preis erhielten, wodurch sie ihn gewiß auf dem einfachern und rohern Theater ihrer Zeit verloren hätten. Eben so gieng es mit den lateinischen Dichtern. Die Kunst und Gelehrsamkeit des Pacuvius gewann der Erhabenheit des Accius den Rang ab: wie sich die Kunst immer mehr verfeinerte und allgemein ward; sehnte man sich wieder nach dem männlichen Tone der ältern Dichter. Diese wurden daher in dem Jahrhunderte des August so sehr vergöttert, daß es der schärfsten Satyre des Horaz bedurfte, um dem böartigen Prinzip dieser Affektation entgegen zu arbeiten.

Natura fieret — amice. Der Satz des Dichters, „dass Natur und Kunst zur Hervorbringung eines Meisterstücks zusammenarbeiten müssen,“ hat seine augenfällige Richtigkeit. Will man aber den Antheil von beiden genauer bestimmen, so gibt eine Stelle des Longinus (vom Erhabenen) ein gutes Licht. Denn von den fünf Quellen des Erhabenen (oder vielmehr der schriftstellerischen Vortreflichkeit), welche dieser Kritiker angibt, kommen nur zwei von der Natur: 1.) die Grösse des Gedanken und 2.) das Pathetische: alle übrigen *die richtige Stellung der Figuren, ein glänzender Ausdruck, und Würde der Komposition* gehören in das Gebiet der Kunst. Ob nun gleich folchergestalt ihre Wirkungen unterschieden sind; so muss doch jedes, um seine Vollkommenheit zu erreichen, mit den andern zusammenstimmen und verbunden seyn. Denn jenes Erhabene der Gedanken und jene pathetische Begeisterung machen nie einen sicherern und dauerndern Eindruck, als wenn sie die Kunst in das anmuthige Gewand der Grazien kleidet, und durch ihre nüchterne Vernunft lenkt; so wie auf der andern Seite die sanftern Schönheiten der Sprache und der kunstreichen Komposition nie sicherer die Aufmerksamkeit erregen, als wenn sie durch das Pathos oder das Erhabene eingegeben und erhoben werden. Die hier angerühmte Verbindung ist daher nicht allein zu dem grossen Endzwecke des Ganzen, dem Ruhm einer vollkommenen Komposition nothwendig, sie befördert auch die vollere Wirkung eines jeden dieser Stücke an sich. Daher

sagt Longin sehr richtig: "Dann ist die Kunst am vollkommensten, wenn man sie für Natur ansieht: und die Natur erreicht ihren Zweck am glücklichsten, wenn sie die versteckte Kunst in sich schließt."

412 — 418. Alles will erlernt seyn: warum soll die Dichtkunst nur eine Ausnahme machen?

Qui studet — magistrum. Pythia cantat erklärt Wieland von dem Preise der besten Flöte bei den pythischen Spielen. Sanadon leitet es von den pythischen Gefängen zur Ehre des Apollo her, und glaubt, daß es eine solche Musik bedeute, wie sie zu diesen Hymnen gebraucht wurde; daher auch das Wort *Pythaulos* komme. Mir scheint Wielands Erklärung richtiger.

Nec — fateri. Die Kritiker glauben eine wunderschöne Verbesserung gemacht zu haben, daß sie statt des *nunc*, welches die gemeine Lesart ist, *nec* gesetzt haben, und bedenken nicht, daß dadurch der ganze Sarkasm dieser Stelle verloren geht. Denn alles von *Ego* bis *fateri* sind nicht Worte des Horaz, sondern eines Mannes von Stande, welcher der Natur zum Trutz Dichter seyn wollte. *Occupet extremum scabies*, sagt der Scholiast, ist ein Weidsprüchelchen der Kinder beim Spiele, um sich zum Laufen anzufeuern.

419 — 475. *Ut praeco — amicum.* Das größte Unglück junger Dichter, und überhaupt angehender Schriftsteller, ist zu sehr gelobt zu werden. Ein treuer Freund sollte ihre frühern Versuche ohne Scho-

Schonung behandeln. Dieses Verbesserungsmittel fehlt den Großen noch mehr, deren Freunde fast immer eigennützig, folglich Schmeichler sind. *Uncum ponere*, die Gurgel schwenken, eine niedliche Mahlzeit geben. Die Lateiner sagen *unctum convivium*. *Levis pauper*, ein Armer, dem nicht viel zu trauen ist, der nicht Wort hält, ein schlechter Bezahler. *Beatus*, ein Reicher, ein wohlhabender Mann.

Tu seu — movetur. Die ganze Stelle ist in der Beschreibung des schmeichelhaften kriechenden Kunstrichters meisterhaft. *Super his* soviel als *praeterea*. *Ut qui — in finire*. Die Alten hatten bei ihren Leichenbestattungen gedungene Weinerinnen (*praeficae*), die sich natürlicherweise betrübter stellten, als diejenigen, die es wirklich angieng. Vielleicht sollte es also heißen *quae, conductae* oder man müßte es von den Mimen verstehen, die man auch zuweilen zum Leichenzug gebrauchte. S. Kirchmann *de funerib. L. II. c. 7*. *Derisor*, ein Schmeichler: so hat auch Terenz *ridere, irridere* für schmeicheln gebraucht. In der That ist auch so: Wer uns schmeichelt, spottet unser. Daher gränzen Ironie und Schmeichelei so nah zusammen, daß man sie oft kaum zu unterscheiden weiß. Der Spötter und der Schmeichler reden anders, als es ihnen ums Herz ist: beide machen sich unsere schwache Seite zu Nutze, der eine, bloß um das Vergnügen, uns zu verlachen, der andere zugleich um eigennützige Zwecke zu erreichen. Beide richten ihren Angriff auf die Schwäche
unseres

unseres Verstandes oder auf die Blößen unseres Charakters. Eine gerechte Strafe der Eitelkeit, welche durch Wahrheit aus Freundes Munde beleidigt wird, und den weit grausamern Wunden der Schmeichelei sich aussetzt.

Reges — latentes. Culullus, eine Art ziemlich großer Becher, deren Gemäfs man nicht genau weiß. Acron *ad Od. I. 31. 11.* und *ad h. l.* sagt, es sei ein irdener Becher gewesen, dessen sich die Vestalinnen und Pontifices beim Opfer bedienten.

Quintilio — amares. Der Quinktilius, den uns hier der Dichter als ein Muster eines wahren Kunstrichters aufstellt, ist der nämliche, den er in der 24. Ode des I. Buchs als einen vollkommen rechtschaffnen Mann rühmt: der nämliche, über dessen Tod Virgil so untröstlich war: ein feltner Fall zwischen einem Kunstrichter und einem Dichter, aber nicht wunderbar, wenn der Dichter ein Virgil, und der Kunstrichter ein Quinktilius ist. Den V. 441 liest man gewöhnlich: *Et male tornatos incudi reddere versus.* Um die gemeine Lesart zu retten, nimmt Dacier an, daß man das Eisen, nachdem es auf dem Ambos gearbeitet worden, auf der Drehbank geformt habe. Ein herrlicher Einfall! Das heißt wohl eine kleine Absurdität durch eine größere erklärt! Batteux und der sinnreiche Bentley korrigiren gar schön: *ter natos.* Wems behagt, mag ihnen folgen; ich ziehe die Lesart: *formatos* — als die mit der wenigsten Schwierigkeit verknüpfte vor.

Vir bonus — sinistre. Es ist bemerkenswerth, daß Horaz seinen vollkommenen Kunstrichter auf eine ähnliche Art definirt, wie die Lehrer der Redekunst ihren Redner: *Vir bonus dicendi peritus.* Vor allen Dingen sei der Kunstrichter ein ehrlicher Mann: *Vir bonus*: sonst wird er sein Amt nicht zum Nutzen der Kunst, sondern zur Befriedigung seines Eigennutzes oder seiner Privatneigungen verwalten: loben, was zu tadeln, tadeln, was zu loben ist: das Verdienst herabsetzen, und die Mittelmäßigkeit erheben, und der Welt sophistischen Staub in die Augen streuen. Hiernächst muß er seyn, *Vir prudens*, ein wahrer Kunstverständiger, der nicht blos sein Schulkompendium der schönen Wissenschaften inne hat, sondern ein Mann von Erfahrung in seinem Fache, der viel gelesen, gehört, beobachtet und verglichen hat. *Versus iners*, ein ungeschickter Vers, der nichts sagt, nicht an die Stelle gehört: *incomtus*, der nicht korrekt und zierlich im Ausdrücke ist: *ambitiosa ornamenta*, zu üppige Verzierungen, denen man die Gefallsucht oder den Pruritus des Verfassers sein Talent oder seine Kenntnisse auszukramen, zu sehr ansieht. *Aristarch* aus Samothracien, Grammatiker zu Alexandria, war Lehrer des Ptolemäus Philometor. Sein Geschmack wurde für so zuverlässig gehalten, daß ein Vers nicht für einen Vers Homers gehalten wurde, wenn er ihn nicht dafür erkannt hatte. Er hat sich besonders um diesen Dichter durch eine neue Recension seiner Werke verdient gemacht. *Non dicet — sinistre.* Es ist eine Kleinigkeit, ein

ein schlechter Dichter zu seyn; aber ein sehr ernsthaftes Unglück, sich selbst dabei für einen guten Dichter zu halten, sich dem Gelächter der Welt Preis zu geben, und von Jedermann geflohen zu werden. Denn Prätenſion in andern Fächern gibt sich erstens nicht so sehr blos, und verbindet sich zweitens oft mit einem gewissen Grade des Verdienstes: die Prätenſion des Dichters ist gewöhnlich laut und ungestümm; und immer unerträglich, weil die Mittelmäßigkeit in diesem Fache unerträglich ist.

Ut mala — sequuntur. *Morbus regius* ist eben so viel als *Icterus*, *aurugo*, *morbus arquatus*, die Gelbfucht. Man nannte sie *Icterus*, von einem gelben Vogel dieser Benennung: wenn der Kranke ihn lange Zeit starr ansieht, sagte die Rockenarzneikunst, so krepirt der Vogel, und der Kranke geneset. Die Farbe des Goldes und des Regenbogens gab ihr den Namen *aurugo*, und *morbus arquatus*: und *morbus regius* nannte man sie, weil sie delikät behandelt seyn will. *Fanaticus error.* *Fanatisch* nannte man eigentlich die Priester der Bellona, von *Fanum*, Tempel, und weil sie ihre Orakel unter tausend närrischen Gesichtsverzerrungen und Grimassen herauspolterten, so wurde in der Folge *fanaticus* mit *furiosus* synonym. *Iracunda Diana.* Es gibt eine Art schwarzgallichter Kranken, deren Uebel mit dem Monde zu- und abnimmt; und die daher mondsüchtig heißen. Diese Krankheit schrieben die Alten darum dem Zorne der *Diana* zu: denn bekanntlich war *Diana* und *Luna* einerlei.

Hic — insluit. Ich nehme das Wort *sublimis* lieber im phyfischen Sinne, als daß ich mit Sardon *sublimes* lesen, und es folglich im moralifchen Sinne auf *versus* beziehen follte. Freilich läßt fich's fo auch erklären: die Verfe find erhaben nicht an fich, fondern in den Augen des in fich felbft nährifch verliebten Dichters. Das Bild ift aber zweckmäßiger und zum folgenden Gleichnifs paffender, wenn ich mir den halbwahnsinnigen Versler vorstelle, wie er mit hoch emporgeworfenem Haupte und Oberleibe, *sublimis*, feine Verfe herrülpft, *ruftatur*, ausglitt, und in die Grube fällt. Empedokles, ein Schüler des Telauges, gehört unter die fcharffinnigften Männer und Selbftdenker der pythagorifchen Schule. Er trug die Naturlehre und Metaphyfik in Verfen vor. Um feine Ueberzeugung von der Seelenwanderung durch die Todesverachtung, welche fie ihm einflöfste, zu beweifen, fagt man, ftürzte er fich in den Schlund des Aetna. Das Gefchichtchen wird aber um fo mehr für eine Fabel gehalten, als Neanthes von Cyzikus erzählt: Empedokles fei aus dem Wagen gefallen, und an einem Beinbruche gestorben. Timäus verfichert, daß es im Pelopones gefchehen fei. In der That hatte der Philofoph Empedokles zu viel kalte Vernunft, um in die Flammen zu fpringen. Horaz fagt mit Fleis *ardentem frigidus*, um zu zeigen, daß er die Sage felbft nicht geglaubt, und fie nur benutzt habe, um das Ende feines Briefes auf eine luftige Art zu wenden. So ifts auch Scherz, wenn er ein paar Verfe weiter behauptet, es fei Mord, einen wider Dank beim Leben zu erhalten.

Sit ius — hirudo. Idem facit occidenti ist griechische Konstruktion, statt: *idem facit, ac si occideret*. Die Lateiner nannten *Bidental* einen Ort, wo der Blitz eingeschlagen hatte, und den die *Aruspices* gereinigt, und durch das Opfer eines Schaafes (*bidens*, mit den obern und untern Zähnen versehen) geheiligt hatten. Ein solcher Ort wurde abgesöndert, und mit Schranken umschlossen: wer ihn profanirte, oder die Schranken verrückte, wurde für unheilig (*incestus*) gehalten. Der Sinn ist demnach: Man weiß nicht, ob nicht die Götter, vielleicht zur Strafe für irgend ein abscheuliches Verbrechen, ihn mit der poëtischen Narrheit belegt haben.

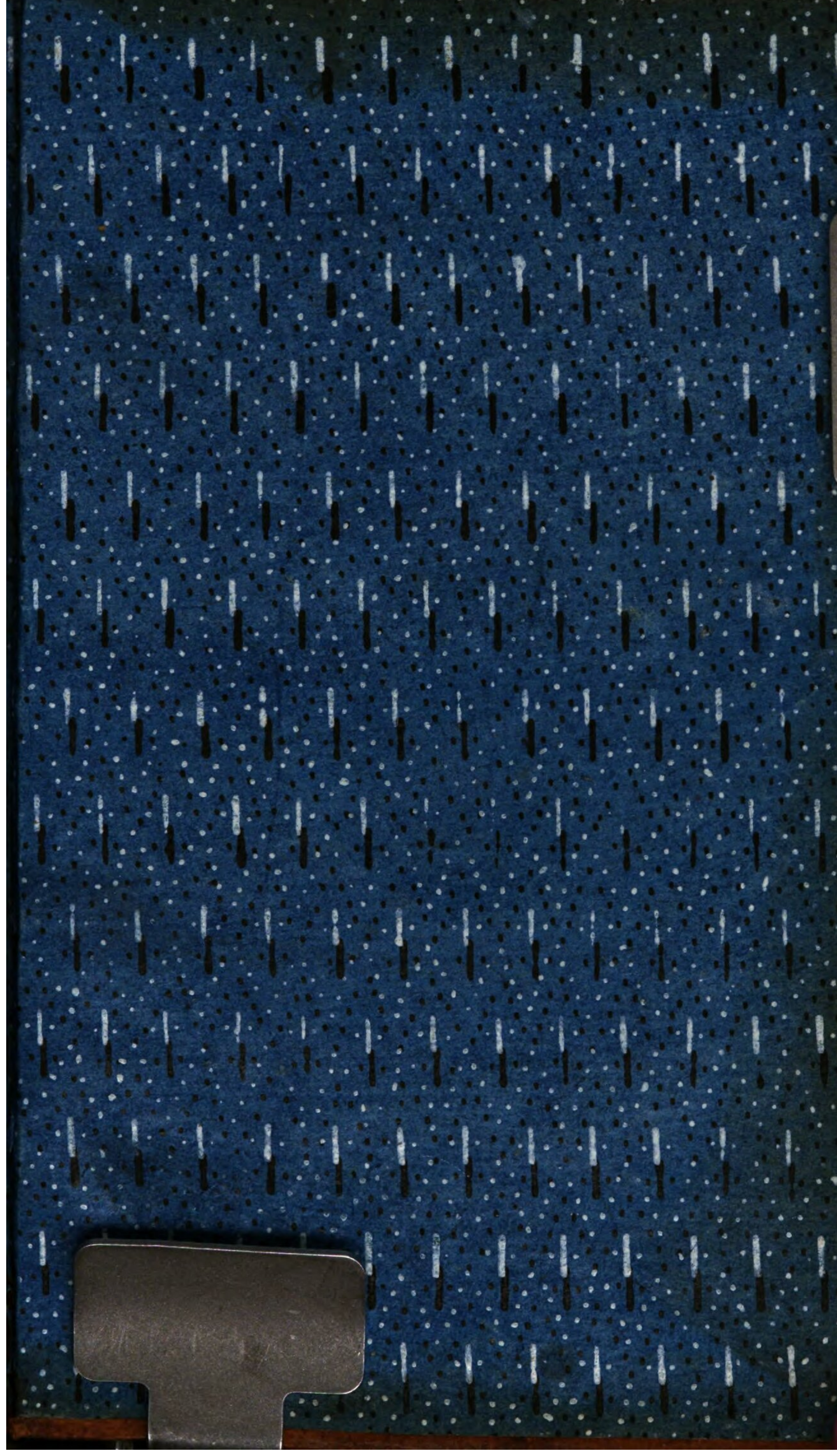
Batteux hat ganz recht, wenn er diese Stelle für eine Allegorie hält: worinn Horaz einen schlechten Dichter malet, der nicht kritifirt seyn will, und alle Leute mit seinen Versen verfolgt. Gescheute Leute, ächte Kunstrichter, *qui sapiunt*, weichen ihm aus: und vergreifen sich nicht an seinen Versen, *tetigisse timent*, sondern überlassen ihn seinem selbstgefälligen Dünkel. Nur Thoren, und Leute, die ihn nicht kennen, hören sie an, und sagen ihm ihre Meinung: *agitant pueri incautique sequuntur*. Wenn daher ein solcher Dichter in eine Ungereimtheit verfällt, *in puteum*; so laßt ihn immer schreien: Freunde helft, rathet mir: *succurrite*: gebt ihm ja keinen Rath: *non sit qui tollere curet*. Er bewundert sich selbst in seiner Narrheit: er hat's mit Fleis gethan: *prudens se deiecit*. Folgt mir, und laßt ihn gehn: *liceat perire poëtis*. Er ließt euch seine Verse

Verse nur vor, um gelobt zu werden; faßt er euch einmal, so hält er euch fest, und läßt euch nicht los, bis er sich des Lobes satt gefogen hat. Wenn das Bild, welches hier Horaz von einem ausschweifenden Dichter entwirft, keine entsprechenden Originale unter uns hat; so dürfen wir darum nicht glauben, daß es blos aus der Phantasie gemalt sei. Unter der heißen Sonne von Italien wallen die Leidenschaften ganz anders auf, und äußern sich in Symptomen, welche den kaltblütigen Nordmenschen unbegreiflich vorkommen. Dort raste die poetische Narrheit auf Gassen und Straßen, hier in Journalen und Almanachen.



Verbesserungen.

- S. 12. vorlezte Zeile statt *der erstern* — *der leztern*
S. 22. Z. 9. statt *ut* — *an*
S. 42. Z. 3. statt *quivis* — *quidvis*
S. 48. Z. 14. nach *carmen*, oder er versprach uns ein
ächttes Dichterwerk zu liefern, *pro-*
missi carminis auctor
S. 62. Z. 2. und 3. statt *ein besonderes Stempel* — *einen*
besondern Stempel
S. 155. Z. 12. statt *nächtlichen* — *verschlossenen*
S. 158. Z. 27. statt *Simon* — *Simo*
S. 188. Z. 7. statt *von Thebe* — *vor Theben*
S. 191. vorlezte Z. statt *Colone* — *Kolonos*





Horatius Flaccus, Quintus,

Horazens Epistel an die Pisonen Mit Einem Durchgængigen Kommentar Und
Anmerkungen

Mainz 1791

A.lat.a. 526

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10241592-2

VD18 10197087